بسم الله الرحمن الرحيم



جامعة اليرموك
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون البصرية

أساليب تصوير الكائنات الحية في قصير عمرة

The Artistic Styles of Depicting Living Beings at Qusayr Amra

إعداد
محمد محمود هيلات
٢٠٠٩٣٧٤٠١١

إشراف
الأستاذ الدكتور وائل الرشدان
و
الدكتور رائد الشرع

٢٠١٣

بسم الله الرحمن الرحيم



جامعة اليرموك
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون البصرية

أساليب تصوير الكائنات الحية في قصير عمرة (الآدمية والحيوانية)

قدمت هذه الرسالة استكمالاً للحصول على درجة الماجستير

إعداد الطالب

محمد محمود هيلات

٢٠٠٩٣٧٤٠١١

١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م

بكالوريوس فنون تشكيلية – جامعة اليرموك – اربد، ٢٠٠٥م

اللجنة المناقشة

أ.د وائل الرشدان .... مشرفاً رئيساً

د. نزار الطرشان .... عضواً

د. قاسم الشقران .... عضواً

د. رائد الشرع .... مشرفاً مشاركاً

تاريخ المناقشة ٨ / ٥ / ٢٠١٣م

الإهداء

إلى من يسعد قلبي بلقياها
إلى روضة الحب التي تنبت أزكى الأزهار

أمي

إلى رمز الرجولة والتضحية

إلى من دفعني إلى العلم وبه ازداد افتخاراً
أبي

إلى من هم اقرب إليّ من روحي
إلى من شاركني حضن الأم وبهم استمد عزتي وإصراري
إخوتي

إلى من آنسني في دراستي وابعد
عني همومي إجلالا وتقديراً
أختي الكبرى

إلى ريحانتي وشمعة دربي
خطيبتي

إلى هذا الصرح العلمي العريق

جامعة اليرموك

اهدي هذا البحث

الشكر

قال تعالى (رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ). النمل (١٩)

في مثل هذه اللحظات يتوقف العقل ليفكر قبل أن يخط الحروف ليجمعها في كلمات، تتبعثر الأحرف وعبثاً أن يحاول تجميعها في سطور
ولا يبقى لنا في نهاية المطاف إلا قليلاً من الذكريات وصور تجمعنا برفاق كانوا إلى جانبنا
فواجب علينا شكرهم ووداعهم ونحن نخطو خطوتنا الأولى في غمار الحياة
ونخص بجزيل الشكر والعرفان كل من أشعل شمعة في دروب علمنا
وإلى من وقف وأعطى من حصيلة فكره لينير دربنا
إلى الأساتذة الكرام في كلية الفنون الجميلة وأخص بالذكر

الأستاذ الدكتور
وائل الرشدان

و الدكتور

رائد الشرع

الذين تفضلا بالإشراف على هذا البحث فجزاهما الله عني كل خير فلهما مني كل التقدير والاحترام

ولما قدماه لي من توجيهات قيمة كان لها الأثر في إثراء هذا البحث المتواضع

ولا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر لأخي سفيان هيلات على ما قدمه لي من شحذ لهمتي فجزاه الله عني كل خير

المحتويات

الملخص

هيلات، محمد. أساليب تصوير الكائنات الحية في قصير عمرة (الآدمية والحيوانية)، اربد– جامعة اليرموك، ٢٠١٣م.

تعرضت هذه الدراسة لرسوم الكائنات الحية في قصير عمرة الذي شيد خلال فترة النصف الأول من القرن الثامن الميلادي، المؤرخ بناؤه إلى الوليد بن يزيد، خلال فترة ولاية عهد عمه الخليفة هشام بن عبد الملك، كما يشير بذلك النقش الذي تم التعرف عليه مؤخراً فوق النافذة الجنوبية للرواق الغربي في قاعة الاستقبال.

إن الغنى والتنوع في تصوير الكائنات الحية (الآدمية والحيوانية) هو ما دفعني لدراسة هذه الرسوم، ولإبراز الأساليب الفنية التي اتبعت في هذه الرسوم، والتعرف على مزاياها العامة والخاصة.

وقد توصلت الدراسة إلى وجود عدة أساليب استخدمها الفنان في إنتاج رسوم الكائنات الحية

أولها: الأسلوب البسيط. الذي صورت فيه معظم الشخوص في اللوحات واتسم هذا الأسلوب بالجمود والصرامة والحدة بالإضافة إلى غياب الانفعالات والأحاسيس والمشاعر من هذه الشخوص.

ثانيها: المزج بين الأسلوب الواقعي والأسلوب البسيط، كما في بعض الشخوص الموجودة على جدران الرواق الغربي لقاعة الاستقبال، ويتضمن هذا الأسلوب فكرة المواجهة، حيث يتم إظهار الكتفين في معظم الأوضاع لتلك الشخوص والتي نراها بوضوح في لوحة الألعاب الرياضية.

ثالثها: الأسلوب الواقعي. حيث كان لهذا الأسلوب النصيب الأكبر من رسوم قصير عمرة، وعني بالتفصيل الدقيق والتشريح من حيث الالتزام بالنسب وإظهار الواقع بكل دقائقه، وهو الأسلوب الذي عرف بالفترة الكلاسيكية.

رابعها: الأسلوب الرمزي. وهو أسلوب فني استخدمه الفنان للدلالة إلى ما وراء الشكل الفني، واستخدم بكثرة في الفن المسيحي والذي من خلاله توصلنا إلى عدة نقاط رئيسية منها

- شيوع مثل هذه الأساليب تدل على تعدد الفنانين الذين شاركوا في إنتاج مثل هذا العمل الفني الفريد.
- تعدد المواضيع في رسوم قصير عمرة يدل على اهتمامات الوليد بن يزيد، الذي عرف عنه بحبه للأدب والشعر كما أشارت المصادر الأدبية والتاريخية التي بحثت في تاريخ حياته.

بقي القول أن هذه الدراسة جاءت في خمسة فصول كما يأتي:

حيث سيتم عرض الفصل الأول والثاني من هذه الدراسة، بمشكلة البحث والأسئلة والفرضيات والأهداف ومن ثم أهمية هذه الدراسة، والدراسات السابقة التي قام الباحث بدراستها لإعداد هذه الدراسة، وسيكون الحديث في الفصل الثالث عن الموقع الجغرافي والبناء وتخطيط القصير وأقسامه المعمارية، بالإضافة إلى التعريف بباني قصير عمرة ونبذة عن حياته، والفصل الرابع سيشتمل على وصف الرسومات الجدارية وتوزيعها، أما الفصل الخامس فسيتناول الأساليب الفنية المتبعة في تصوير الرسوم الآدمية والحيوانية، وتأثر الرسوم بالأقوام السابقة والفنانين الذين قاموا بتنفيذ هذه الرسوم، يلي هذه الفصول الخمسة، النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة.

الفصل الأول

المقدمة

مشكلة الدراسة

أسئلة الدراسة

فرضيات الدراسة

أهداف الدراسة

حدود الدراسة

أهمية الدراسة

منهجية الدراسة

عينة الدراسة

مقدمة

يعتبر قصير عمرة من المنشآت الأموية الهامة التي أقيمت في منطقة بلاد الشام خلال النصف الأول من القرن الثامن الميلادي، ويمتاز بكثافة الرسومات الجدارية المتنوعة – الفريسكو[1] (fresco) – التي تغطي معظم المسطحات الداخلية للبناء. وهذه الرسوم على جانب كبير من الأهمية، لكونها نماذج فريدة تلقي الضوء على التقاليد الفنية التي كانت شائعة في بلاد الشام خلال تلك الفترة، وهو الأمر الذي دفع منظمة اليونسكو إلى ضم قصير عمرة إلى قائمة التراث العالمي.

ومنذ مطلع القرن العشرين كانت هذه الرسوم مثار اهتمام الباحثين الذين تناولوها بالدراسة والتمحيص، كالتشيكي ألويس ميوزيل Alois Musil، والفرنسيين جوسن وسافيناك Jaussen and Savignac والإنجليزي كريزويل Creswell، والإسباني الماغرو Almagro، وغيرهم ممن كان لهم الأثر البارز في دراسة هذه الرسوم ونشرها في كتب ومجلات متخصصة. ومن خلال تتبعي لهذه الدراسات أثار اهتمامي موضوع أساليب تصوير الكائنات الحية في رسوم قصير عمرة، نظرا لعدم التطرق إليه من قبل الباحثين السابقين، ولكونه من المواضيع الهامة التي اشتملت عليها رسوم الفريسكو في القصير، والتي نفذت في مشاهده المختلفة، من خلال رسوم آدمية وحيوانية مختلفة، يبرز منها تنوع في الأساليب الفنية والمهارات عند الفنانين الذين قاموا بتصويرها، ومن هنا جاء اهتمامي بدراسة هذه الرسوم وإبراز هذه الأساليب التي نفذها الفنان في إنتاج مثل هذه الرسومات على جدران وسقوف قصير عمرة، ومن ثم القيام بتحليلها.

[1] الفريسكو: طريقة من طرق الرسم على جبس رطب على الجدار قبل أن يجف و لهذا سمي فريسكو و هي كلمة ايطالية تعني طازج.

مشكلة الدراسة

إن المتتبع للرسوم المائية في قصير عمرة، يلاحظ الفرق الواضح بين المظهر الخارجي البسيط للبناء وكثافة الرسوم الجدارية التي غطت معظم الواجهات الداخلية في البناء.

وقد اشتملت هذه الرسوم على مواضيع مختلفة صور فيها مشاهد للصيد والرقص والاستحمام، و لرياضة المصارعة (عبيد، ٢٠٠٨م: ص١٤٣)، وكذلك مناظر مستوحاة من الحياة الريفية وصور لنساء شبه عاريات، وأخرى لآلهة الشعر والفلسفة والنصر والتاريخ عند الرومان، بالإضافة إلى رسوم لأصحاب الحرف وهم يزاولون أعمالهم، ويغلب على هذه المشاهد بأنها نفذت داخل اطر هندسية، (الألفي، ١٩٨٠م: ص١٥٢؛ Bisheh, 2007: p19؛ الصابوني، ٢٠٠٩م: ص٤١٦).

إن أكثر ما يبعث على الدهشة في هذه الرسوم هو تعدد المشاهد التي تصور النساء عاريات، بالإضافة إلى الغنى والتنوع في تصوير الكائنات الحية في قصير عمرة، هو الذي دفعني إلى إعداد دراسة لمحاولة الوقوف على أساليب التصوير التي مارسها الفنان في إنتاجها وتحليلها، خصوصا في ظل نتائج الأعمال الميدانية التي قام بها الباحثين غازي بيشة و Claude Vibert ونشرت في سنة ٢٠٠٧م، وبالتالي صار بالإمكان النظر في هذه اللوحات بتمعن وتحليلها، للوقوف من خلالها على المهارات التي استخدمها الفنان في تصوير الكائنات الحية _ الآدمية والحيوانية _ ومدى القدرة على استنباط قواعد ومزايا لهذه الرسوم في الفترة المبكرة من الفن الإسلامي، مع الأخذ بعين الاعتبار التعرف على الطرق التي كانت سائدة في تلك الفترة وما سبقتها، لمعرفة مدى تأثير وانتشار هذه الأساليب في الرسم في فن رسم الكائنات الحية في الفترة اللاحقة.

تطرح الدراسة مجموعة من الأسئلة وهي:

- ما هي الأساليب المتبعة في تصوير الكائنات الحية في رسوم قصير عمرة؟
- هل هناك تنوع في أساليب رسم الشخوص الذين تم تصويرهم في المشاهد، ثم كيف يمكن لنا تفسير هذا التنوع وإبراز مزاياه العامة؟
- هل هناك تأثر لمشاهد الرسوم بالأسلوب الفني الذي شاع في رسم المواضيع في الفنون السابقة؟
- هل هناك تجديد في المواضيع والرسومات المنفذة على المسطحات الداخلية لقصير عمرة ؟

فرضيات الدراسة

- هناك أساليب اتبعها الفنان في تصوير الكائنات الحية في قصير عمرة.
- هناك تنوع في أساليب رسم الشخوص الذين تم تصويرهم في المشاهد، بالإضافة إلى إبراز مزايا هذا التنوع.
- تأثرت مشاهد الرسوم بالأسلوب الفني الذي شاع في رسم الموضوعات بالفنون السابقة.
- كان هناك تجديد في المواضيع والرسومات المنفذة داخل قصير عمرة.

أهداف الدراسة

- التعرف على الأساليب الفنية المستخدمة في تصوير الكائنات الحية في قصير عمرة.
- التعرف على مزايا التنوع بأسلوب رسم الشخوص.
- دراسة مشاهد الرسوم المتأثرة بالأسلوب الفني الذي شاع بالفنون السابقة.
- دراسة التجديد في المواضيع والرسوم المنفذة داخل قصير عمرة.

حدود الدراسة

تتلخص حدود هذه الدراسة في إبراز الأساليب الفنية التي اتبعها الفنان في رسم الكائنات الحية _ الآدمية والحيوانية _ وتحليلها، والوقوف على أصولها ودلالاتها الفنية في قصير عمرة.

أهمية الدراسة

تعالج الدراسة الرسومات الجدارية المختلفة في قصير عمرة، وتحاول أن تبرز الأساليب الفنية التي اتبعت في رسم الكائنات الحية التي ظهرت في المشاهد والتعرف على ميزاتها العامة والخاصة.

وهو الأمر الذي يعد على درجة كبيرة من الأهمية كونه لم يتطرق إليه الباحثين الذين تناولوا دراسة القصير، وكذلك لان هذه الرسوم تقدم فكرة واضحة عن درجات المهارات الفنية التي تمتع بها الرسامون، بالإضافة لكثافة المشاهد وتنوع مواضيعها.

منهجية الدراسة

سيتبع الباحث في هذه الدراسة منهجية البحث الوصفي والتحليلي، لرسومات قصير عمرة وبيان الأساليب الفنية التي تم إتباعها في إعداد هذه الرسومات.

عينة الدراسة

تتمثل عينة الدراسة رسومات الكائنات الحية _ الآدمية والحيوانية _ التي تم تنفيذها على لوحات الفريسكو التي زينت بها جدران وسقوف قصير عمرة.

الفصل الثاني

الدراسات السابقة

الدراسات السابقة

حظي قصير عمرة بمجموعة من الدراسات التي أعدها باحثون عرب وأجانب ركزوا فيها على الجوانب المختلفة لبناء القصير منها من اهتمت بالنواحي التاريخية والأثرية والأدبية وأخرى ركزت على الجوانب الفنية والمعمارية، وهي دراسات يمكن الاستفادة منها في هذه الدراسة بشكل مباشر اذكرها على النحو الآتي:

دراسة الماغرو، مارتين. ١٩٧٥م.

تحدثت الدراسة عن الأهمية الجغرافية للمنطقة التي ازدادت في الفترة الإسلامية المبكرة، بسبب ازدهار الحركة على الطريق السلطاني[٢] في الفترة الأموية بسبب الحج وزيارة الأراضي المقدسة ومكة والمدينة، وحب الخلفاء الأمويون الإقامة في ربوعها.

تناول الباحث الأهمية الكبيرة لقصير عمرة، والرسوم التي غطت معظم مسطحات القصير الداخلية، وقدم لنا معلومات عن هذا البناء وأهميته في العصر الأموي، وتأثره بالفن والثقافة البيزنطية.

[٢] الطريق السلطاني: أي الطريق الرئيسي. وكان الحجاج يسلكون هذا الطريق إلى أن يتجمعوا عند وادي فاطمة بالقرب من مكة المكرمة ومن ثم الاتجاه إلى المدينة المنورة.

دراسة زيادين، فوزي. ١٩٧٧م.

تناول الباحث في هذه الدراسة التأثيرات المحلية التي ساهمت في تنفيذ الفن المعماري والتصويري في قصير عمرة. ورغم تأثرها بالفن الهلنستي السوري إلا أنها تظل شرقية في روحها ومعانيها. وقد كان دور القبائل العربية المنتشرة قبل الإسلام خاصة في مدن الديكابوليس[٣] وفي المملكة النبطية بارزة في الحفاظ على التراث الشرقي وإظهاره في العصر الأموي خير منافس للفن البيزنطي المرتحل وكدليل على ظهور عهد عربي جديد تمتد جذوره الثقافية إلى الحضارة الشرقية القديمة.

وقد أعطى الباحث الجانب التصويري أهمية أكبر حيث تمثل هذه الرسوم مجموعة فريدة، ليس في الفن الأموي فحسب وإنما في الفن السوري القديم إجمالا. فهي تصور نواح مختلفة من الحياة في العهد الأموي مما لا مثيل له إلا في كتب التاريخ والأدب. ولعل وصول هذا السجل الرائع من البلاط الأموي إلينا لم يكن إلا عن طريق الصدفة. فالقصور الأموية الأخرى كانت ولا شك تحتوي على رسوم جدارية مماثلة كتلك التي ظهرت في قصر الحير الغربي. ولكن عوامل الزمن شاءت ألا تصل إلينا هذه التحف الفنية إلا ما استطاع المنقبون إنقاذه منها.

[٣] الديكابوليس: وهي اتحاد المدن العشر في بلاد الشام في الفترة الهلنستية، وتعني(ديكا) ومعناها عشرة (بولس) ومعناها مدينة.

دراسة فاروقة، بسام. ١٩٩٥م.

عالج الباحث في دراسته النواحي الفنية لقصير عمرة، الذي يعود تاريخه لبدايات العصر الأموي، حيث سلط الضوء على الفن الإسلامي في المراحل الأولى من تكونه، ومعرفة درجة الاستمرارية والاختلاف عن فنون ما قبل الإسلام.

وأظهرت الدراسة أهمية الرسوم الجدارية التي تغطي معظم مسطحات قاعة الاستقبال والغرفتين الجانبيتين وغرف الحمام الثلاث لقصير عمرة.

دراسة فاودن، جارث. ٢٠٠٤م.

قدم الباحث في دراسته لمحة تاريخية عن اهتمام الباحثين بقصير عمرة منذ مطلع القرن العشرين، والتخطيط المعماري للبناء، وبين أهمية لجودته العالية نسبيا لرسومه، مقارنة بالقصور الأموية المجاورة له.

ويرى فاودن أن هذا القصير ربما كان الأكثر غموضا بين القصور الأموية الصحراوية، وبان أهميته تأتي من انه أكثر المعالم التي احتوت على رسوم جدارية من العالم القديم، بالإضافة إلى تنوع وتفاوت مواضيع الرسوم الجدارية، والتي حاول الربط بين هذه المشاهد والأدب العربي وبالأخص الشعر لاعتقاده بان هذه الرسوم ذات مواضيع مستمده منه.

دراسة باسندوه، عبدالرحمن. ٢٠٠٧م.

ركزت هذه الدراسة على الرسوم الجدارية المائية المنفذة على الجص والتي تعرف باسم (الفرسكو)، وذكر الباحث أن الرسوم الجدارية من الموضوعات الفنية الهامة التي مارسها الفنان للتعبير عن حياته اليومية، والتي تعكس فكره واهتماماته، ومجال ذلك على أسطح الجدران المتسعة في القصور والمنشآت المعمارية الأخرى.

وكان الإطار التاريخي لهذه الدراسة، هو الفترتين الأموية والعباسية في عصرها الأول، وبالتحديد على الرسوم الجدارية التصويرية في القصور الأموية والعباسية من سنة ٨٦ – ٢٣٢هـ \ ٧٠٥ – ٨٤٧م.

وتعد هذه الفترة من عصر الدولة الأموية إلى العصر العباسي الأول بكامله، بداية تشكل ما يعرف بالفن الإسلامي، ذلك الفن الذي ارتكز في بدايته على ارث تاريخي لحضارات سابقة، ساسانية وبيزنطية، ثم اخذ في الاستقلالية في أواخر الفترة الأموية ثم العباسية الأولى بعد ذلك.

والحدود الجغرافية لهذه الدراسة تشمل بلاد الشام والمعروفة حاليا بسوريا وفلسطين والأردن ولبنان، بالإضافة إلى منطقة العراق.

دراسة بيشة وفيبرت، ٢٠٠٧م

استعرض الباحثان في هذه الدراسة الناحية التاريخية والمعمارية لقصير عمرة، وأهمية وجود مثل هذا البناء على طريق قوافل الحج و التجارة، ومن ثم تطرقا إلى الرسومات الجدارية التي تغطي معظم الواجهات الداخلية.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في الجهد المتميز الذي بذله الباحثان في إعادة رسم المشاهد التي تزين الجدران والسطوح الداخلية، وكذلك الكتابات والمخربشات العديدة. من هنا يمكن القول بان هذه الدراسة تعد من أفضل الدراسات التي قدمت عن قصير عمرة فهي تزودنا بفكرة عن الفن الإسلامي المدني في مرحلة النشوء والتكوين، وتزيل الغموض عن الكثير من المواضيع الزخرفية والتزيينية في البناء.

الفصل الثالث

الموقع والتاريخ والبناء

تخطيط القصير وأقسامه المعمارية

باني قصير عمرة

الموقع

يقوم قصير عمرة على حافة وادي البطم، الواقع في البادية الأردنية ويبعد حوالي ٦٥ كم إلى الشرق من عمان، وهو عبارة عن حمام صغير تم بناؤه خلال النصف الاول من القرن الثاني الهجري / النصف الأول من القرن الثامن في البادية الأردنية، (Bisheh,2007:p23؛ الرشدان، ٢٠٠٩م: ص٥٩). الشكل (١).

تاريخ البحث الأثري

يعتبر الرحالة الشهير (موزيل) أول من زار إلى هذا المعلم الأثري في عام ١٨٩٨، ثم عاد مرة أخرى عام ١٩٠١م ومكث به مدة أسبوعين برفقة الرسام النمساوي (مليخ) الذي عمل على رسم معظم التصاوير الجدارية الظاهرة للعيان في ذلك الوقت، وقد تم نشرها في مجلد ضخم سنة ١٩٠٧م، (زيادين، ١٩٧٧: ص٣؛ الرشدان، ٢٠٠٩م: ص٥٩).

وفي عام ١٩٠١م، قام العالمان الفرنسيان (جوسن وسفنياك) برحلة إلى القصور الصحراوية، واتبعاها بزيارات متكررة ما بين العامين ١٩٠٩ – ١٩١٢م، حيث قاما بعد ذلك بنشر دراسة مفصلة للمبنى والرسومات، وقاما أيضا بتصحيح بعض الأخطاء التي وقع فيها موزيل، وقد صدر كتابهما عام ١٩٢٢م (زيادين، ١٩٧٧م: ص٤)، وفي عام ١٩٧٠م بدأت دائرة الآثار العامة بالتعاون مع متحف مدريد الاسباني مشروع تنظيف الرسوم الجدارية (الفريسكو) وإصلاحها، حيث تم إيفاد خبيرين اسبانيين عام ١٩٧١م لتنظيف الفريسكو من آثار السناج المتراكمة، وإجراء بعض الإصلاحات والترميمات في القصير وخاصة الجدار الغربي، وقد أدت عملية التنظيف التي استمرت عامين إلى

ظهور بعض الصور الجديدة والى وضوح في الصور القديمة، مما قدم لنا صورة أكثر واقعية، وقد صدرت في كتاب حمل اسم " قصير عمرة " (Almagro,1975:p21؛ Bisheh, 2007:p23؛ الرشدان، ٢٠٠٩م: ص٦٠).

تخطيط القصير وأقسامه المعمارية

يعد بناء قصير عمرة صغيراً نسبياً مقارنة مع أبنية القصور الأموية الأخرى التي شيدت في منطقة بلاد الشام، لذلك فقد أطلق عليه قصير تصغيرا لكلمة قصر. ، ويتألف المخطط العام للقصير من ثلاثة أقسام رئيسة هي: قاعة الاستقبال والحمام والمرافق المائية التي تضم الناعورة والبئر وخزان الماء (الرشدان، ٢٠٠٩م: ص٦٠). الشكل (٢).

قاعة الاستقبال

تتخذ القاعة الرئيسية شكلاً مستطيلاً أبعاده (٨,٥م × ٧,٥م) يمكن الدخول إليها عبر المدخل الوحيد للقصير الذي فتح في وسط الواجهة الشمالية، قسمت القاعة من الداخل بواسطة عقدين مستعرضين إلى ثلاثة أقسام متساوية، وسقفت بثلاثة أقبية نصف برميلية متوازية، وفي الزاوية الشمالية الشرقية بقايا لنافورة مربعة الشكل غطيت جدرانها الجانبية بألواح من الرخام، وكذلك الحال بالنسبة لجدران القاعة التي كسيت بالرخام بارتفاع متر واحد. توجد مقابل المدخل وعند محوره الجنوبي حنية مجوفة مسقوفة بقبو برميلي تعرف بمقصورة العرش، ويحف بها من الجانبين غرفتان مظلمتان إلى حد ما، يدخل الضوء إليهما بواسطة أنابيب فخارية فتحت في سمك جدار القبو الذي يغطي كل واحدة من

هاتين الغرفتين، وتنتهي الغرفتان من الناحية الجنوبية بحنية نصف دائرية مغطاة بنصف قبة، وقد رصفت أرضيتها بمكعبات الفسيفساء الحجرية الملونة ذات الزخارف الهندسية والنباتية، وفي الجدار الشمالي، والجنوبي والشرقي لقاعة الاستقبال نوافذ مستطيلة الشكل، أما الجدار الغربي فهو خال من النوافذ (الرشدان، ٢٠٠٩م: ص٦٠-٦١).

الحمام

يتألف من ثلاث غرف هي الباردة والدافئة والحارة، أضيف إليهما غرفة رابعة فيما بعد، ولكن لم يكتمل بناؤها ويتم الدخول لهذه الغرف من خلال مدخل فتح في الجدار الشرقي لقاعة الاستقبال (زيادين، ١٩٧٧م: ص٦-٧). الشكل (١).

الغرفة الباردة

تتخذ هذه الغرفة شكلاً مستطيلاً تبلغ أبعاده ٢,٨٣م × ٢,٣م وهي مسقفة بقبو نصف برميلي، وهذه الغرفة مضاءة بنافذة واحدة في الجانب الشرقي تحت القبو، وبمحاذاة الجدارين الشرقي والجنوبي توجد دكه صغيرة بارتفاع ٠,٣٠م وعرض ٠,٢٢م مغطاة بطبقة من المونة الكلسية، ويعتقد أن هذه الغرفة كانت تستعمل لخلع الملابس أو الانتظار حتى يفرغ الحمام (عبده، ٢٠٠٣م: ص١٠٠؛ Bisheh, 2007:p20).

الغرفة الدافئة

وهي حجرة مربعة طول ضلعها ٢,٤١٥م يمكن الدخول إليها من مدخل فتح في جدار الغرفة الباردة الشرقي، ويغطى سقف الغرفة بواسطة عقد متقاطع، وفي الجدار الشمالي لهذه الغرفة حنية مربعة الشكل أبعادها (١,٢٥م × ١,٢٢م)، يعلوها طاقة للإضاءة، ويغطي هذه الحنية عقد نصف دائري، وأرضيتها مقامة على دعامات من الآجر المشوي وأعمدة بازلتية، كان ينتشر بينها الهواء الساخن القادم من الموقد، وفي زوايا الغرفة الجنوبية الشرقية والشمالية الشرقية أنابيب فخارية لتوزيع الحرارة داخل الغرفة (زيادين، ١٩٧٧م: ص٧؛ Bisheh, 2007:p20؛ الرشدان، ٢٠٠٩م: ص٦١-٦٢).

الغرفة الحارة

تتخذ هذه الغرفة شكلاً مربعاً، ويمكن الدخول إليها من مدخل فتح بالجهة الشرقية من الغرفة الثانية (الدافئة)، ويخترق الجدارين الجنوبي والشمالي حنيات تنتهي من الأعلى بنصف قبة، ويبدو من موضعهما بأنهما كانتا بمثابة أحواض للاستحمام بالمياه الحارة، حيث نجد أن أرضيتها أكثر انخفاضا من أرضية الغرفة ذاتها.

غطي سقف الغرفة بواسطة قبة نصف كروية تقوم على أربعة مثلثات كروية وضعت في الأركان العليا، بينها وبين القبة إفريز حجري يبلغ ارتفاعه ٠,٣٠م من الحجر الكلسي، مزين بمسننات وتعاريج، هناك أربع نوافذ فتحت فوق الإفريز الحجري مباشرة، ارتفاع كل واحد منها من الداخل ٠,٦٥م، ومن الخارج ٠,٨٥م، يلي هذه الغرفة من ناحية الشرق ممر عريض مسقوف بقبو نصف

دائري أقيم عند طرفه البعيد الموقد الذي كان يزود الغرفتين الحارة والدافئة بالهواء الساخن، ويلي هذا الممر فناء مكشوف مربع الشكل استعمل لخزن الوقود، وقد ترك مكشوفا حتى يسمح للرياح بدفع الهواء الساخن من الموقد إلى الحجرتين الحارة والدافئة (الرشدان، ٢٠٠٩م: ص٦٢؛ الشرع، ٢٠٠٩م: ص٢).

المرافق المائية

يقع البئر إلى الشمال من القصير، وهو بئر دائري غطيت جوانبه بالحجارة الجيرية المشذبة، ويبلغ عمقه حوالي ٢٥م، والى الجانب الشرقي من البئر خزان واسع للمياه أقيم على قاعدة مربعة مرتفعة. يبلغ ارتفاع هذا الخزان حوالي ١,٨٠م، وسعته حوالي ١٤م٣، حيث تسمح هذه القاعدة المرتفعة بانسياب المياه عبر أنابيب فخارية اسطوانية إلى النافورة في قاعة الاستقبال والى خزان صغير كان قد أقيم فوق الممر العريض الذي يلي الغرفة الحارة، ثم بئر دائري قطر فوهته ٥,٨م ويبلغ عمقه حوالي ١٧م. وأخيرا الناعورة (الساقية) التي تحاذي البئر من الغرب، وهي بناء مستدير كانت تدور بداخله الدابة التي تحرك الناعورة، وكانت ترتكز على دعامتين مربعتين متتاليتين إلى الشمال والجنوب، وهذه كانت تساعد في رفع المياه من البئر إلى الخزان المجاور (الرشدان، ٢٠٠٩م: ص٦٢-٦٣؛ الشرع، ٢٠٠٩م: ص٣).

ماهية البناء

يوضح لنا الوصف السابق بان البناء ومكوناته هو حمام يشتمل على قاعة استقبال ومقصورة للعرش وغرفتان جانبيتان للقيلولة وكذلك ثلاث غرف للاستحمام وواحدة غير مسقوفة، وهو بذلك مشابه في تخطيطه ومكوناته الداخلية للحمامات الرومانية والبيزنطية، والتي كانت منتشرة في سوريا في الفترة السابقة للإسلام وبالرغم من ذلك نجد أن باني قصير عمرة قد اخل بعض الإضافات في عمارته، حيث نجد أن التطور حصل كزيادة مساحة قاعة الاستقبال، والمقصورة الخاصة بباني القصير، بالإضافة إلى الغرفتان الجانبيتان (الرشدان، ٢٠٠٩م: ص٧٩-٨٠).

إن التنوع واختلاف طرق التسقيف لفضاءات البناء، وبالإضافة إلى الحرص في استخدام تشكيلات فراغية ذات وظائف مختلفة جعل من " قصير عمرة " مبنى يشعر الداخل إلى فضاءات القصر الداخلية انه وسط بيئة فراغية، يطمح المصمم أن يجسد فيها الإحساس بحسن الأداء الوظيفي المتسم بالفائدة، والقيمة الجمالية العالية. إن سعة جداريات لوحات " الفريسكو " في قصير عمرة، وإكسائها لجميع عناصر التركيب الإنشائي للمبنى من جدران وسقوف، إلى أقواس، يعتبر بحد ذاته أمراً غاية في الأهمية، ويمثل حدثا تصميميا رائدا وفريدا، في منجزات ليس فقط في العمارة الأموية، وإنما في العمارة الإسلامية عموما، ذلك لان هذا الحدث الفني لم يتكرر لا في ناحية الموضوع ولا في الأسلوب الفني، بل إن المساحات الكبيرة لجداريات قصير عمرة واتساعها وما تمثله من لوحات الفريسكو، لم يعرف لها نظير في أي بناء دنيوي قبل فترة الرومانسك[٤] (٨٠١م – ١١٠١م)، الأمر

[٤] فترة الرومانسك: العصور الوسطى. وهي التسمية التي اصطلح على إطلاقها على الفترة الوسطى الناشئة من تقسيم تاريخ أوروبا إلى ثلاثة أقسام هي العصور الوسطى المبكرة والوسطى والمتأخرة والتي تأثرت بالفن البيزنطي.

الذي يرسخ مرة أخرى أهمية هذا الحدث الفني في عمارة المبنى (السلطاني، ٢٠٠٦م: ص١٨٥-١٨٦).

تاريخ القصير

حسمت الاكتشافات الأخيرة في قصير عمرة والتي قامت بها دائرة الآثار العامة بالتعاون مع المعهد الأعلى للصيانة والترميم في روما، تاريخ بناء القصير والخليفة الذي بني في عهده، حيث تم التعرف فوق النافذة الغربية في قاعة الاستقبال، على نقش كتب بالخط الكوفي القديم[٥]، ويتألف من ثلاثة أسطر، كتب في السطر الأول " اللهم أصلح الوليد بن يزيد "، أما السطرين الآخرين فلم تتم قراءتهما إلى الآن، وضعت أهمية هذا الاكتشاف في عام ٢٠١٢م حدا للآراء العديدة المختلفة التي أوردها الباحثين في القرن الماضي (Palma and others, 2013: p. 19 – 20).

أسباب البناء

تنوعت آراء الباحثين حول بناء هذا القصير (الحمام)، حيث اعتقد البعض بان البناء يرجع لعدة أسباب، ويذكر الأستاذ غرابار Grabar إن بناء الحمام يعكس بعض جوانب الحياة اللاهية التي انغمس فيها بعض أمراء بني أمية، أو تصور بعض النشاطات المرافقة لمجلس اللهو والصيد وشرب الخمر والاستماع للقيان (الرشدان، ٢٠٠٩م: ص٨٠)، ويرى المستشرق الفرنسي (سوفاجيه) الذي

[٥] الخط الكوفي القديم: خط مشتق من الخط النبطي وسمي بالحيرى أو الأنباري قديماً ثم أطلق عليه اسم الكوفي نسبة إلى مدينة الكوفة التي بُنيت زمن الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه.

لاحظ وجود العديد من المنشآت المائية (كالبرك والخزانات والأقنية) بالقرب من هذه المباني، فذهب إلى القول بان هذه المواقع كانت مراكز للاستغلال الزراعي، وبالتالي فإنها تعكس جهود الأمويين لاستصلاح الأراضي وتوسيع رقعة المساحات المزروعة (Bisheh, 2007:p20).

وهذا السبب ليس كافيا لبناء القصور في هذه المناطق، إذ أن هناك عامل سياسي، وهو أن الأمويين كانوا بحاجة إلى القبائل العربية البدوية لتدعيم سلطانهم، وخاصة أن وجودهم وتأثيرهم في الحجاز والعراق كان ضعيفا (الرشدان، ٢٠٠٩م: ص٨٠).

أرخ الكثير من الباحثين قصير عمرة من خلال صورة أعداء الإسلام بصفة عامة، والخليفة الوليد بصفة خاصة، حيث وصلت الفتوحات العربية في عهده إلى أوجها، وذهب البعض إلى أن الوليد الثاني كان هو الباني، لما عرف عنه من حبه للصيد واللهو وشرب الخمر والاستماع للقيان وقرض الشعر.(عبده، ٢٠٠٣م: ص ١٠٢) ؛ (زيادين، ١٩٧٧م: ص٢٠).

باني قصير عمرة

إن الاكتشاف الأخير يدفعنا إلى التطرق لحياة باني القصير للتعريف به وبأهم الأحداث التي ذكرت حياته فهو الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان (٩٧ – ١٢٦هـ)، وأمه زينب بنت محمد بن يوسف الثقفي أخي الحجاج، وقد اختلفت المصادر التاريخية بعددها في تاريخ ميلاده، والتي نجدها تتراوح بين سنتي ٨٧ – ٩٢ هـ (عطوان، ١٩٨١: ص١٣).

كان للوليد اتجاهات وثقافات تمثلت في الناحية الدينية، بمحافظته على توسيع معرفته بالقرآن الكريم وعلومه، وكذلك من الناحية الثقافية عني بجمع التراث العربي، فاهتم من الناحية الأدبية بالشعر والرغبة في سماعه، واعتز به، وكان محباً للغناء، كما وعرف عنه حبه لشرب الخمر واعترف بها في شعره، واجمع عليه كل من ترجموا له، وشغف الوليد بالجواري والقيان شغفاً قوياً، حيث تميز بحس الشاعر المرهف المقدر للجمال والمفتون به، وكان لرياضة سباق الخيل اثر في نفس الوليد، وكانت هذه الرياضة من رياضات أشراف العرب وفرسانهم في الجاهلية، ومما عرف عن الوليد انه كان فتياً فتوة ظاهرة وفارساً فروسية نادرة، فاغرته إجادته لركوب الخيل وقوته البدنية بالصيد، ويبدو انه كان محباً لصيد حمر الوحش والظباء، لما كان يبعث في نفسه من متعة ولذة (عطوان، ١٩٨١م: ص١٣٩- ٢٧٦).

الفصل الرابـع

الرسوم الجدارية وصفها وتوزيعها

الرسوم الجدارية: وصفها وتوزيعها

أولا: قاعة الاستقبال

١- الرواق الأوسط

إن أول ما يلفت نظر الداخل من الباب الرئيسي المؤدي إلى داخل القصير لوحة رسمت إلى اليمين على زاوية العقد، تمثل صورة امرأة متكئة على وسادة كرسي من جانب واحد فقط (الرشدان،٢٠٠٩م: ص٦٤) وكأنها في حالة تفكير أو مشاهده للطرف الثاني من العقد، أو قد تكون تنظر إلى العقد المقابل لمكان وجودها، الشكل (٣) لوحة (١) الذي رسم به مشهد لثلاثة جواري، تعزف الأولى على الناي، والثانية على القيثارة، في حين تقوم الثالثة بالرقص الشكل (٤) والى اليمين من صورة المرأة المتكئة يوجد صورة شخصية يبدو من ملامحها الظاهرة بأنها تمثل ملاك يقوم بتتويج تلك المرأة مع إطلاق نظرة تجاه مكان نظر المرأة التي يقوم بتتويجها، والمثير في هذه اللوحة عند النظر إليها، أنها تدفع المشاهد إلى النظر للوحة المقابلة لها. والتي يوجد بها الجوار الثلاث، وعلى امتداد الجدار والجدار المقابل – زاوية القوس الجنوبي الغربي وزاوية القوس الجنوبي الشرقي لقاعة الاستقبال – رسم محرابين يوجد في كل واحد امرأة، وكأنهما في حالة مخاطبة، ونرى ذلك من حركات الأيدي، والى الأعلى من المحرابين رسم لحيوانان وكأنهما فهود في حالة تأهب للانقضاض عليهما، حيث إن المرأة الموجودة في المحراب الجنوبي الغربي تريد تحذير المرأة المقابلة لها، الشكل (٥) لوحة (١) وكذلك المرأة الموجودة في المحراب الجنوبي الشرقي، الشكل (٦) لوحة (٢) تستغرب من هذا التحذير برفع يدها مشيرة إلى نفسها مع مد يدها اليسرى لتحذير المرأة المقابلة لها، ونرى انه قد

رسمت أيضا محاريب بواسطة أعمدة كورنثية على امتداد باطن الرواق الأوسط، في كل محراب شخصية أو عدة شخصيات قد تكون تعكس الحياة اليومية لساكني القصر. الشكل (٧) لوحة (٣).

وقد جاءت هذه الشخصيات في اثنين وثلاثين إطارا مستطيلاً أطرت بأعمدة تحمل قوساً مدبباً ورتبت في أربعة صفوف، حيث يلاحظ من صور الأشخاص هنا أنها جاءت جامدة كالدمى، وأنها رسمت بخطوط عريضة، وبالتالي جاءت قاصرة من حيث المهارة والإتقان، لكن من ناحية أخرى يبدو أن الانفعالات والعواطف الرومانسية لعبت دوراً مهماً في الحوار بين الشخوص الرئيسية، حيث نلحظها في بعض الإيماءات وتعابير الوجوه التي توحي بحالات انفعالية، كالقلق والخجل والعتاب المتبادل بين المتحاورين (Bisheh,2007:p.19).

٢- الجدار الجنوبي

يقع هذا الجدار فوق حنية العرش ويمتد حتى السقف، ويوجد في جزئه العلوي نافذة (فاروقة، ١٩٩٥م: ص٤٩)، وعلى جانبي هذه النافذة امرأتان جالستان تمثلان آلهة الفن اليونانية (زيادين، ١٩٧٧م: ص١٠)، إن الناظر إلى الشخوص الموجودة تحت النافذة، يرى اصطفاف هذه الشخوص النسائية بوضع المواجهة، حيث نشاهد إلى يمين النافذة ثلاث شخصيات متشابهة الوجوه، إلا أن هناك اختلاف في الثياب وغطاء الرأس ووضعية الجلوس، ونلاحظ أن بعض هذه الشخصيات ترفع يدها إلى صدرها، وكأنها تريد الترحيب بالقادم إلى مقصورة العرش. الشكل (٨).

٣- الجدار الشمالي

يتوسط هذا الجدار المدخل الرئيسي لقاعة الاستقبال، كما يوجد في جزئه العلوي نافذة مماثلة لتلك الموجودة في الجدار الجنوبي وعلى نفس المستوى(فاروقة،١٩٩٥م: ص٤٩)، وعلى جانبي النافذة من اليمين واليسار توجد شخصيتان، حيث تبدو التي على اليمين في وضعية الوقوف وبجانبها وعاء، ونرى أن نظر هذه الشخصية متجه إلى الأسفل، أما الشخصية التي على اليسار فهي في وضعية الجلوس، إلا أنها غير واضحة المعالم لذلك يصعب وصفها، وكذلك الحال بالنسبة إلى اللوحة التي أسفل النافذة فهي شبه مدمرة، حيث لا نرى منها سوى عامودين يعلوهما تيجان كورنثية الطراز، وشخصية إلى اليسار في وضعية الوقوف ترتدي ثياباً طويلة فضفاضة وترفع يدها إلى ذقنها وكأنها مستغربة من شيء أمامها. أما في اللوحة اليمنى وبالرغم من عدم وضوحها إلا انه يمكن مشاهدة شخص يقف على رؤوس أصابعه وكأنه يدفع بقوة، ونرى ذلك جلياً من وضعية القدمين، وكذلك يبرز في اللوحة قدماً ربطت إلى العمود الأيمن. الشكل (٩).

٤- باطن العقد الشرقي

قسم باطن العقد الشرقي إلى خمسة إطارات، أربعة منها متساوية الأبعاد، أما الخامس الواقع في وسطها فهو أكبرها وأفضلها حالاً، كون رسوماته لم تطلها أعمال التخريب. رسم في الإطار السفلي الجنوبي لباطن العقد مشهداً يمثل امرأة وهي تطل من خلف ستارة وعليها ثياب فضفاضة، وكأنها تريد إخبار احد بشيء ما، أما الإطار الذي يعلوه فرسم فيه امرأة جالسة على كرسي وترتدي ثياب واسعة وتمسك بيدها آلة عزف موسيقية، ونرى ذلك من طريقة حركة الأيدي. الشكل (١٠) لوحة (٤،٥).

أما الإطارين المقابلين، فيظهر في السفلي منها بعض الخطوط التي توحي بوجود شخصية لامرأة شبه عارية، من المحتمل أنها كانت تمسك بيدها آلة عزف أو أنها تؤدي رقصة ما، وفي الإطار الذي يعلوه رسم غير واضح المعالم، يظهر منه شخص يرتدي إزارا فوق الساقين، ويلف وشاحاً على عنقه وكأنه في مكان يوجد به هواء، ونرى ذلك من تطاير الوشاح ويمسك بيديه بمزمار يقوم بالعزف عليه. الشكل (١١) لوحة (٦).

الإطار الخامس هو أكبرها حجماً، وقد رسمت داخل هذا الإطار راقصتين ممشوقتا القوام، زينت أعناقهما ومعاصمهما بأنواع من الحلي المختلفة، وان الناظر يرى جلياً التشابه الكبير بين الراقصتين من حيث الطول وتفاصيل الوجوه والحركة والملابس والحلي والزينة بالإضافة إلى طريقة النظر، بحيث إن نظراتها تتبع الناظر إليها أينما ذهب داخل قاعة الاستقبال، وكذلك طريقة رفع الأيدي لأعلى، وتحمل كل واحدة منهما طبقاً كبيراً واسعاً، يوجد به أنواع مختلفة من الفواكه. وخلفية هذا الإطار لونت باللون الأزرق الموجود على إزار كل واحدة منهما، وهذا يدل على الترابط والانسجام اللوني الذي أضفاه الفنان على هذه اللوحة. الشكلين (١٠،١١) لوحة (٧).

٥- باطن العقد الغربي

يماثل باطن العقد الغربي نظيره الشرقي، فهو مقسم إلى خمسة إطارات، أربعة منها متساوية الأبعاد باستثناء الخامس الذي هو أكبرها، ففي الإطار الأول والسفلي، نرى شخصاً خارجاً من وراء ستارة يرتدي إزارا مزخرفاً ويحيط بخصره حزاماً من القماش. وفي الإطار الثاني رسم لجارية شبه عارية وهي تؤدي إحدى الرقصات، التي يبدو إنها كانت تتطلب حركات فيها نوع من الإغراء، ولزيادة الإغراء نشاهد أنها ترتدي لباساً شفافاً وأساور في المعصمين واليدين، بالإضافة إلى الخلاخل في الأرجل لجلب الانتباه، وهذا ليس بالمستبعد خصوصاً وان هذه اللوحة رسمت مقابل الباب الرئيسي لقاعة الاستقبال، وتقابلها راقصة أخرى على باطن العقد الشرقي من الجهة الشمالية، أما باطن العقد الغربي من الجهة الشمالية، وفي أسفله تبدو بعض الخطوط وهي غير واضحة المعالم تماماً تمثل جارية رافعة يديها إلى الأعلى وكأنها تريد الترحيب بالداخل إلى قاعة الاستقبال.

أما الإطار الذي فوقها يوجد به جارية بلباس واسع محتشم، تمسك بيدها آلة العود وتقوم بالعزف عليها، والإطار الخامس الأكبر مساحة، غير واضح المعالم ولا نرى منه سوى نصف شخصية شبه عارية من الجهة الشمالية لباطن العقد، وخطوط لقدمين من الجهة المقابلة. الشكلين (١٢،١٣)

والملاحظ بباطن العقدين الشرقي والغربي لقاعة الاستقبال، أن الفنان قام بوضع الشخصيات أو الجواري بشكل متعاكس، حيث وضع في الجهة الجنوبية لباطن العقد الغربي، امرأة عارية ترقص، وقابلها بمثيله لها على باطن العقد الشرقي من الجهة الشمالية، وكذلك الحال مع امرأة التي تعزف على الآلة الموسيقية، وهذا إنما يدل على التناغم في ترتيب الشخصيات، وربما يكون الفنان قد قصد من خلال ترتيب اللوحات حتى تقوم الراقصات بالعزف والرقص للشخص الداخل إلى القصير وكذلك المغادر له.

ثانياً: الرواق الغربي لقاعة الاستقبال

١- الجدار الشمالي

قسم هذا الجدار إلى قسمين، القسم العلوي منه إلى جانبي النافذة وتحتها لا نرى سوى القليل من الدلائل على وجود بعض الأسماك في الجهة اليمنى من النافذة، ويعتقد انه كان هناك رسم لحيوان خرافي له ذيل سمكة، وجسم لأفعى، ورأس حصان.

أما الجزء السفلي من الجدار فصور فيه منظر بحري، يوجد به من الجهة العلوية اليمنى مجموعة من الأسماك، وتتوسط اللوحة سيدة عارية تقوم بالسباحة، والى الأسفل منها قارب يوجد به على الأرجح ثلاثة شخصيات، وكأنه من الحاشية أو الخدم التي ترافق السيدة أثناء السباحة، وهناك احتمال آخر لوجود هذا القارب، وهو نشر الشبك لصيد الأسماك. الشكل (١٤).

٢- الجدار الغربي

تغطي الرسومات الجدار الغربي بكامله، ويقسمها إفريز أفقي إلى قسمين، رسم في القسم العلوي مشاهد لعملية صيد الحمر الوحشية، وقد وقعت هذه الحيوانات في مصيدة، وهي عبارة عن شبكة مشدودة على حبل طويل، وهذا الحبل مرفوع على الحراب ذات الأعلام، وعند كل حربة يظهر رأس رجل يحمل مشعلاً (الرشدان،٢٠٠٩م: ص٦٦)، حيث نرى في الجهة اليمنى من المشهد فارساً يقوم بدوره في طرد الحمر الوحشية باتجاه الشبكة، وفي الجهة اليسرى أيضا فارساً يسقط عن صهوة جواده، ونرى أيضا أن إحدى الحمر الوحشية تنظر إلى الخلف وكأنها تريد تنبيه صغيرها من سقوط الفارس عليه، وفي الجهة الشمالية أسفل الشبكة نرى خيمة وبها نساء يراقبن عملية الصيد، ومن طريقة رسم تلك الشبكة أو المصيدة هنالك إيحاء بالتجسيد والبعد الثالث في هذا المشهد.

إن المتمعن في هذه اللوحة يرى أنها تمتاز بتصوير الحيوانات وطريقة صيدها بصورة واقعية وبحيوية مفعمة بالدقة، وهي تصور لنا لأول مرة صيد الطرائد بواسطة الشبكة (أو الصيد الجماعي لعدد من الحمر الوحشية)، وربما تكون هذه الصورة تمثل احد مناظر الصيد الملكية (الرشدان،٢٠٠٩م: ص٦٦). لوحة (٨).

أما الجزء السفلي فيحتوي على ثلاث لوحات ذات مواضيع مختلفة، وهي من اليمين: لوحة المصارعين الرياضيين، ولوحة المستحمة، بالإضافة إلى اللوحة التي تصور ملوك الأرض الستة، لوحة (٩). ففي اللوحة الأولى رسم مجموعة من الشبان العراة يقومون بممارسة للتمارين وبعض الألعاب الرياضية، حيث نرى في وسط المشهد شخص يمسك بحبل أو ما شابه، وشاب يريد أن يقفز من فوقه بحركة تدل على رياضة (الوثب الطويل) في وقتنا الحاضر، والشخص الجالس إلى الأسفل منهم وكأنه يمثل دور الحكم، والى اليمين من المشهد ثلاث شبان وهم في حالة عراك أو مصارعة. لوحة (١٠).

أما اللوحة الوسطى فصور بها امرأة عارية ممشوقة القوام تستحم في حوض ماء وبقربها خادمة، والى الخلف نرى بناء ذي عقود، وعلى إحدى الشرفات جمع من الرجال ينظرون إليها، وعلى الشرفة المقابلة نرى شخصية وكأنها إحدى الجواري تراقب عملية الاستحمام،ويلاحظ أن المستحمة تلف شعرها بمنديل تزينه وردة فوق الجبين، وفي عنقها قلادة وتتدلى على صدرها العاري حلية مستديرة، ويحيط بعضدها اسوارة، وهي بدورها كأنها تقوم بإزاحة الستار الذي كان يحجبها عن الأعين.

ويعتقد بعض الباحثين أن صورة المرأة المستحمة تمثل الآلهة فينوس، وهي إحدى الموضوعات التي شاعت في العصر اليوناني والروماني، ويظهر في رسم هذه اللوحة محاولة الفنان إبراز البعد الثالث (العمق) ويبدو ذلك من خلال الرجال والجارية الذين ينظرون إلى المستحمة من الشرفة، وهذه

الصورة هي صورة واقعية لإحدى الحمامات التي كانت قائمة في ذلك الوقت، حيث نجد انه كان مبنياً من طابقين، الطابق الأول يمثل الحمام، والطابق الثاني ربما كان يحتوي على غرف وشرفات، وقد وجدنا مقارنة واضحة لهذا الحمام في قصر الحمراء بالأندلس، حيث إن الطابق الثاني به شرفات، ويورد المؤرخون الأندلسيون أن هذه الشرفات كانت مخصصة للموسيقيين والقيان، علماً بان العمارة في الأندلس متأثرة إلى حد كبير بعمارة الأمويين في الشرق (الرشدان،٢٠٠٩م: ص٦٧-٦٨). لوحة (١١).

أما اللوحة الأخيرة – الثالثة – فقد رسم فيها ستة أشخاص يرتدون ملابس فاخرة، ورتبوا في صفين، كل صف فيه ثلاثة أشخاص، وكتب فوق أربعة منهم كتابة بالخط العربي واليوناني، فالأول من اليسار في الصف الأمامي نقش فوق رأسه كلمة قيصر، وتعني إمبراطور بيزنطة، وكتب فوق الشخص الثاني من الصف الخلفي كلمة لوذريق آخر ملوك القوط في اسبانيا، وكتب فوق الشخص الثالث من الصف الأمامي خسرو أو كسرى آخر ملوك الفرس، أما الشخص الرابع في الصف الخلفي فكتب فوقه كلمة النجاشي وهو ملك الحبشة (Almagro, 1975: p.6؛ بهنسي،١٩٨٣م: ص١٠٩؛ بهنسي، ١٩٨٦م: ص٣٤).

والملاحظ من دراسة ترتيب الشخوص في هذه اللوحة أن الصف الأمامي يشمل صورتي ملكين عظيمين، والصف الخلفي يشمل صورتي ملكين اقل أهمية، ومن ثم نستنتج أن الاسم الثالث في الصف الأول هو اسم ملك عظيم لإحدى ممالك الشرق، ربما كان ملك الصين، أما الملك الثالث في الصف الخلفي فهو اقل أهمية لإحدى الممالك في المنطقة الشرقية، كما يلاحظ ترتيب الرسوم الآدمية في كل من الصفين يتفق مع ترتيب الوضع الجغرافي لدولهم من الغرب إلى الشرق، ومن هنا تم الاستنتاج بأن الشخص الثالث في الصف الأمامي يمثل حاكم إمبراطورية عظيم، تقع إلى الشرق من

بلاد فارس، وان الشخص الثالث من الصف الخلفي فيمثل ملك دولة صغيرة، ومن المرجح أن الصورة الثالثة من الصف الأمامي تمثل إمبراطور الصين، وان الصورة الأخيرة في الصف الخلفي تمثل احد ملوك الترك الذين اشتركوا في الحرب ضد قتيبة بن مسلم الباهلي، أو تمثل داهر الملك الهندي الذي قتل في السند سنة (٩٢هـ – ٧١٢م) (الرشدان،٢٠٠٩م: ص٦٨-٦٩).

ومن الجدير بالذكر هنا بان هذه اللوحة – ملوك الأرض – قد فسرت من قبل الباحثين بأكثر من تفسير: منها أن الصورة تمثل كل الملوك الأجانب الذين هزموا على يد الدولة الأموية وهم يقدمون الولاء لخليفة المسلمين، وأيضا يمكن التفسير على أنهم أعداء الإسلام أو ملوك الأرض، وصوروا وهم باسطين أيديهم دلالة على الخضوع والاستسلام، وتفسير آخر يعزو وجدود الملوك إلى نظرية (عائلة الملوك)، لذا عندما يزور ملك ملكاً آخر يتبادلون الهدايا والولائم والاحتفالات من اجل تقوية الروابط العائلية بينهم، ويبدو أن هذا التفسير منطقي أكثر من الأول لان اثنين من الملوك المصورين في اللوحة، وهما ملك الحبشة وإمبراطور الصين لم تهزمهم جيوش الخليفة، لذا فليس هناك ما يسوغ ضمهم إلى مجموعة الملوك المهزومين، وموضوع عائلة الملوك هذا لا نراه في التصوير الإسلامي في أي عصر لاحق، ويبقى موضوعاً فريداً لم يطرق إلا في جداريات قصير عمرة (نايف،١٩٨٨م: ص٥٠).

وتشير الدلائل إلى أن الملوك لم يكونوا متجهين نحو الأمير الجالس على العرش، وإنما نحو سيدة تحتل جزءا كبيراً من الحائط الجنوبي للرواق الغربي (زيادين،١٩٧٧م: ص١٤). الشكل (١٥) لوحة (١٢).

٣- الجدار الجنوبي من الرواق الغربي

قسم هذا الجدار إلى لوحتين، إحداهما على يمين ويسار النافذة والثانية تحتل الجزء الأكبر من الجدار تحت النافذة.

المشهد الذي على يمين النافذة نرى فيه امرأة مستلقية مسندة رأسها إلى النافذة، ورجليها على دكة مرتفعة وتمسك ركبتها بيدها، وترتدي ثوباً طويلاً واسعاً بعض الشيء، وهناك تفسير آخر اكتشف حديثاً مفاده أن هذا المشهد يمثل شخصية ذكورية، أكد على ذلك وجود آثار للحية على وجه هذه الشخصية، وكان هذا المشهد إشارة إلى قصص الأنبياء الذي انتشر تنفيذ مثل هذه التصاوير في عهد المسيحية (Palma and others, 2013: p.18)، لوحة (٤١) أما المشهد على يسار النافذة فيمثل امرأة مستلقية مستندة على النافذة، وتضع يدها اليمنى على خدها الأيمن، وهذا يمكن أن يكون دلالة على الاسترخاء والتأمل والتفكير بشيء ما، وكذلك نرى أنها تضع رجلها اليسرى تحت اليمنى، ونستطيع رؤية ذلك من خلال طيات الثوب الذي ترتديه.

أما اللوحة أسفل النافذة فهي تغطي الجدار بكامله، في منتصف الجدار وعلى خلفية زرقاء رسمت سيدة تجلس على سرير كبير وتتكئ بيدها اليسرى على مجموعة من الوسائد (فاروقة،١٩٩٥م: ص٥٧)، وترفع بيدها اليمنى إلى الأعلى وكأنها تشير إلى الملوك الستة المتجهين نحوها بتقديم الولاء والتعظيم لها، وهي تجلس تحت مظلة شبيهة بالشبكة، وعند قدميها جارية تحمل مهفة، والى يسار السيدة يوجد رجل ملتحي يحمل بيده عصا ومن تقاطيع وجهه يعتقد انه الخليفة (Almagro, 1975:p.16)، ويغلب على الظن أن هذه السيدة قد تكون والدة ولي العهد وليد الثاني، (Palma and others, 2013: p.10-11) وعلى يسار السيدة وأمام السرير تجلس امرأتان بثياب طويلة

مزخرفة وكأنهما الجاريتان أو النديمتان لتلك السيدة، والشخصية التي في المقدمة تشير بيدها إلى السيدة وكأنها تحدثها أو تقوم بنقل خبر لها.

وأمام السيدة وضعت طاولة مزخرفة وكأنها تستخدم للصعود على السرير أو المتكأ، وفوق المضلة من الشرق والغرب صور الفنان طاووسين، كأنهما يشيران برأسيهما إلى كلمتين كتبتا باللغة اليونانية، الأولى وتعني آلهة النصر، وأما الثانية فتعني السعادة (زيادين،١٩٧٧م: ص١٤). الشكل (١٦) لوحة (١٣).

٤- الجدار الشرقي من الرواق الغربي

يحتوي هذا الجدار على لوحة ولكنها غير واضحة المعالم، ولذلك لا يمكن وصفها، حيث لا نرى من جهة اليمين سوى بعض الخطوط الخفيفة التي تدل على وجود شخصية هناك قد تكون عارية، ومن الجهة اليسرى لا نرى سوى أقدام عارية لشخصين وسلة مليئة بالعنب، مما يدفع للاعتقاد بأن هذه اللوحة ربما كانت تصور مشهداً لطريقة جمع محصول العنب من البساتين. الشكل (١٧).

ثالثاً: الرواق الشرقي لقاعة الاستقبال

١- الجدار الشرقي

نظراً لوجود نافذتين في أعلى الجدار، فان رسومات هذا الجدار منظمة على نمط معاكس لما هي عليه في الجدار الغربي، فيقع أسفل النافذتين لوحة واحدة على طول الجدار، وتقع ثلاث لوحات منفصلة على جوانب النوافذ (فاروقه،١٩٩٥م: ص٦١). لوحة (١٤).

نرى في القسم الأسفل مشهداً لصيد الحمر الوحشية، وقد انطلقت كلاب الصيد تطارد القطيع وتنهشه بأنيابها، ومن المشهد ندرك أن الفنان نجح في تصوير حركة دقيقة مفعمة بالحيوية، حيث نلاحظ في هذه اللوحة الحركة السريعة للكلاب وكذلك حمر الوحش المضطربة التي تقف حائرة في مكانها لا تدري كيف تذود عن نفسها (زيادين،١٩٧٧م: ص١٤-١٥؛ الرشدان،٢٠٠٩م: ص٦٩-٧٠).

ونرى في يسار اللوحة من الأعلى شخص يعدو بسرعة مع حركة الكلاب وكأنه صاحب فكرة الصيد هذه. لوحة (١٥).

إن المواضيع الثلاثة التي أعلى المشهد السابق تمثل ثلاثة مشاهد منفصلة، الأولى من اليمين تمثل أسدا ينقض على غزال، وهذه اللوحة تذكرنا بلوحة الفسيفساء الموجودة في حمام قصر هشام (خربة المفجر) بأريحا (الرشدان،٢٠٠٩م: ص٧٠)، أما اللوحة التي في الوسط بين النافذتين تمثل عناق بين رجل وامرأة، ومن حركة الجسد يمكن الملاحظة أنهما يحتضنان بعض بشدة، أما اللوحة الثالثة والأخيرة فهي تمثل شخصيتان، الأولى وهي تعدو بسرعة كبيرة وكأنها امرأة تشير بيدها إلى المشهد السابق، وهو مشهد العناق وكأنها تخبر الرجل الواقف أمامها بما يجري هناك ونلاحظ أن

الشخصية الثانية (الرجل) يمد يده ليمسك بها واليد الأخرى موضوعة على مقبض سيفه، وكأنه يمثل مشهد استعداد لمواجهة خطر ما أو للدفاع عن عشيقته. الشكل (١٨) لوحة (١٦).

٢- باطن القبو

تتألف – اللوحات الخاصة بأصحاب الحرف في قصير عمرة والتي نفذت على باطن القبو الشرقي في قاعة الاستقبال – من اثنتين وثلاثين لوحة، رتبت في أربعة صفوف متساوية الأبعاد، تمتد من الشمال إلى الجنوب، اشتمل كل صف منها على ثماني لوحات، رسمت بداخلها مشاهد متنوعة لأصحاب الحرف أثناء قيامهم بأعمالهم المختلفة، كالتعدين والبناء والنجارة والقصارة (الشرع،٢٠٠٩م: ص٤).

والملفت للنظر في هذه اللوحات أنها صورت الفنانين والعمال الذين ساهموا في بناء القصر من بداية قطع الأحجار ونحتها وتشذيبها وحملها على الجمال إلى بناء الجدران، وقد صورت كل هذه المراحل وكأنها شريط سينمائي يعرض لنا عمل البنائين والحدادين والجصاصين والنجارين، كل يقوم بعمله في بناء هذا القصر (الرشدان،٢٠٠٩م: ص٧٠).

وقد علق الفنان أهمية كبرى على الأعمال اليدوية وصورها بواقعية كبيرة، ولكن مثل هذه المشاهد لم تكن غريبة على الفن البيزنطي في مأدبا وغيرها، ففي فسيفساء المخيط نرى الفلاحين منهمكين في أعمالهم اليومية مثل قطاف العنب وتحميله وعصره في المعصرة، ونرى في فسيفساء الصويفية جملاً يحمل الحجارة ويقوده رجل، ولكن الفنان بدلاً من أن يضع هذه المشاهد الحية في إطارات معينيه وضعها داخل دوائر من فروع الكرمة، والغريب أن العمال في قصير عمرة وفي فسيفساء مأدبا

والصويفية يرتدون نفس اللباس المكون من ثوب قصير يشده إزار إلى الخصر، وليست أوجه الشبه هذه تلقائية وإنما دليل واضح على استمرارية الفن المحلي عبر القرون (زيادين،١٩٧٧م: ص١٥).

ويمكن القول إن تصوير العمال هي ظاهرة فريدة من نوعها في الفن الإسلامي في وقت مبكر، ومع ذلك فإنها تشكل جزءاً من المواضيع الموجودة في قصير عمرة، وهذه التصاوير تعتبر عبارات بلاغة بصرية، حيث تقدم الخليفة وكأنه باني عظيم ومجيد، وتزيد بالتالي من تمجيد الدولة الأموية في أعين رعاياها، المسلم والمسيحي على حد سواء (Taragan, 2008:p.141).

إن المتفحص لهذه اللوحات والطريقة التي صورت بها، يدرك مدى الدقة التي نفذ بها الحرفيون بناء القصر والتصاوير الموجودة بداخله، كذلك الأمر في كل لوحة على حدة، إنما يعطينا سرداً قصصياً بمنتهى الواقعية لتشكل تآلفاً مع اللوحة التي تليها، وتوحي للناظر إليها وكأنه موجوداً أثناء العمل لهؤلاء الحرفيون. الشكل (١٩) لوحة (١٧).

والتي يمكن عرضها على النحو الآتي:

أ- أعمال البناء

نفذت الرسوم المتعلقة بأعمال البناء في اللوحات الثمانية التي تألف منها الصف الأول، وهي تمثل المراحل والوظائف التي يقوم بها العاملين من تقطيع للحجارة، ومن ثم نقلها على ظهور الجمال، وتتم عملية حمل الحجارة بعد ذلك إلى عامل البناء بوساطة الحبال، الذي صور في المشهد الأخير من رسوم الصف الأول، وهو يقوم ببناء احد الجدران، وتبين الرسوم ما كان يستخدم العمال من أدوات في تلك الحرفة، كالأزاميل الطويلة، والمطارق المعدنية التي تستخدم في تشذيب الكتل الحجرية وصقلها، التي تبدو في الصورة ذات رأسين؛ احدهما مستو والثاني مدبب، وكذلك الآلة المستخدمة في قياس

الكتل الحجرية، وهي أداة تشبه أداة القياس المعروفة حالياً باسم الزاوية، التي تتألف من قطعتين متعامدتين، تسمى الأولى منهما بالجناح، وهي عبارة عن قطعة رقيقة تصنع من المعدن، أما الثانية فهي سميكة الشكل تعرف باسم اليد وتصنع من المعدن أو الخشب، وتستخدم الزاوية في ضبط قياس المشغولات والتحقق من استقامتها وتعامدها (الشرع،٢٠٠٩م: ص٤-٥)، ومن الملاحظ أن في هذه اللوحات الثلاث الأولى كأنه نفس عامل البناء هو الذي قام بتقطيع الحجارة ومن ثم تشذيبها، وبعدها التحقق من استقامتها وتعامدها، حيث نرى ذلك في اللوحة الثالثة وجود المطرقة المستخدمة في التشذيب بجانب عامل البناء الذي يقوم بضبط القياس وتعامد الكتل الحجرية. لوحة (١٨).

ب-الأعمال المعدنية

صورت الرسوم الخاصة بالأعمال المعدنية في اللوحات التي تألف منها الصف الثاني، وتظهر هذه الرسوم العمليات المختلفة التي تمر بها صناعة المعادن، كعملية الصهر ثم الطرق فالصنفرة وأخيرا عملية التبريد والتنظيف. لوحة (١٩).

وتبدو عملية الصهر في اللوحة الأولى، وتصور اللوحة الحداد وهو واقف أمام أتون لصهر المعادن وممسكاً بكلتا يديه منفاخاً يدوياً (الكير) ليدفع به الهواء اللازم للأتون الذي تنبعث منه السنة لهيب النار، وبعدها تأتي عملية الطرق التي صورت في اللوحتين التاليتين لمشهد الصهر، حيث نشاهد في اللوحة الأولى منهما الصانع وهو يقوم بعملية الطرق على قطعة معدنية. وهنا تجدر الملاحظة إلى أن الفنان رسم الصانعان في اللوحتين الأولى والثانية يقومان بالطرق على نفس القطعة المعدنية، ولكن الصانع الثاني يقوم بالطرق بقوة، والأول يقوم بالطرق البسيط لإعطاء القطعة المعدنية الشكل المطلوب والمناسب، ومن ثم تأتي عملية الصنفرة حيث تتم بها تشذيب وتنعيم المشغولات المعدنية بوساطة

المبرد، وقد صور الصانع وهو يقوم بتلك العملية بشكل منحني على منضدة مستطيلة الشكل، وبعدها عملية التبريد لقطعة المعدن المشذبة، ونرى الصانع يقوم بالتقاط القطعة المعدنية بساطة أداة تشبه الملقط ويهم بوضعها في حوض التبريد، وأخيرا عملية تنظيف القطعة المعدنية من الآثار الناجمة عن عملية الصنفرة والتبريد، حيث يقوم الصانع بهذه العملية فوق قطعة على الأرجح أنها كانت مصنوعة من الخشب، وتبين اللوحتان الأخيرتان من هذه العملية مرحلة الانتهاء من صناعة المعدن وإعداده بالشكل المطلوب (الشرع،٢٠٠٩م: ص٥-٦).

ج- أعمال القصارة

صورت المشاهد الخاصة بأعمال القصارة في الصف الرابع، حيث تصور اللوحات مراحل إعداد القصارة ونقلها إلى الصانع الذي يقوم بدوره بعملية قصارة البناء بالملاط أو الجص، حيث تتم هذه العملية بدءا بجمع المادة الخام في المشهد الأول، والمشهدين الثاني والثالث الغير واضحي المعالم، يمكن الاستدلال على ما احتوته من رسوم بالنظر إلى الصف الأول – عملية أعمال البناء – والتي تشبه إلى حد كبير خطوات هذه العملية، ومن هنا يمكن الترجيح بان المشهدين يصوران عملية تحضير الملاط ووضعه على الحمار تمهيدا لنقله إلى الصانع، أما المشهد الرابع فهو نقل الملاط على ظهر الحمار، والخامس والسادس كذلك يصوران رجل يقود الحمار والأخر يقوم بعملية إنزال الملاط عن ظهره، والمشهدين السابع والثامن من هذا الصف تبين عملية الانتهاء من أعمال القصارة (الشرع،٢٠٠٩م: ص٦) لوحة (٢٠).

د- أعمال النجارة

تبرز أعمال النجارة بين رسوم أصحاب الحرف في بعض لوحات الصف الثالث التي لم يصبها الأذى الشديد، الذي تعرضت له بعض اللوحات في الصف الرابع. وتظهر هذه اللوحات رسوماً لأشخاص وهم يعملون في حرفة النجارة، بدءاً من تقطيع الخشب وجمعه ونشر القطع الخشبية وتنظيفها والحفر عليها ومن ثم تنعيمها وتثبيتها. لوحة (٢١).

قد تكون اللوحة الأولى تصور عملية تقطيع الخشب وجمعه، وذلك من طريقة إمساك العامل للعصا التي يرجح أن تكون أداة لتقطيع الخشب، وطريقة وقوف العامل بوضعية الاستعداد للبدء بعملية التقطيع، وصورت تقنية النشر في اللوحة الثانية، التي يظهر فيها رسم العاملين وهما يقومان بنشر قطعة خشبية باستخدام منشار معد خصيصاً لمثل هذه العملية، حيث تحتاج وجود شخصين يقومان بالنشر احدهما أعلى المنضدة المثبت عليها القطعة الخشبية والآخر على الأرض، وفي اللوحة الثالثة رسم المشهد الخاص بعملية التنظيف، حيث صور فيها العامل ممسكاً بيده اليسرى قطعة خشبية ليقوم بتنظيفها، ويغلب على الظن أنها مثبتة على منضدة كانت موجودة بين أرجل العامل، إلا أن التلف قد أخفى ذلك. أما اللوحة الرابعة فقد تعرضت لتلف شديد، ويمكن القول أنها كانت تمثل عملية الحفر على الخشب، وذلك من طريقة رفع يد العامل التي لا توحي بان العملية كانت تحتاج للضرب الشديد، بالإضافة إلى حركة اليد اليسرى التي قد تكون تمسك أزميل خاص بالحفر الخشب وكذلك تعابير وجه العامل التي توحي بإسهاب ودقة في الملاحظة، صورت اللوحة الخامسة العامل وهو يقوم بعملية تنعيم القطع الخشبية من الزوائد التي قد تكون نتجت من عمليتي النشر والحفر، ويظهر المشهد الخاص بعملية التثبيت في اللوحة السادسة، حيث رسم العامل وهو يقوم بتثبيت القطع الخشبية ببعضها بوساطة

المطرقة، ويغلب الظن من خلال ما سبق وصفه أن اللوحتين الأخيرتين كانتا تصوران المرحلة النهائية من عملية التصنيع والتجميع في حرفة النجارة (الشرع،٢٠٠٩م: ص٧).

إن الوصف السابق للوحات أصحاب الحرف في قصير عمرة، بين أن الفنانين قد ركزوا على تصوير مراحل العمل لأربعة حرف، هي: البناء، والقصارة، والنجارة، والمعادن، وهي الحرف المهمة اللازمة في عملية تشييد أي بناء، كذلك فان الرسوم تظهر المعرفة الدقيقة لدى الفنان بالتقنيات المتبعة في كل حرفة، فضلاً عن الأدوات المستخدمة في كل حرفة، مما يدعوا إلى الاعتقاد بان الفنان الذي اشرف على تنفيذ هذه الرسوم، كان على اطلاع ودراية بالحرف الممثلة فيها (الشرع،٢٠٠٩م: ص٧-٨).

٣- الجدار الجنوبي

يشتمل هذا الجدار على مشهد لسلخ الحمر الوحشية، وفوقه وعلى جانبي النافذة صورة لربة الشعر، وقد كتب اسمها باليونانية، ثم لربتي الفلسفة والتاريخ (الرشدان،٢٠٠٩م: ص٧١)، وفوق النافذة كتابة عربية يمكن قراءة الأسطر الثلاثة الأولى منها: " اللهم بارك على الأمير كما باركت على داوود وإبراهيم وأتم عليه ...." (زيادين،١٩٧٧م: ص١٥-١٦).

على يمين النافذة تمثل الصورة فتاة متكئة على يدها وكأنها تستلهم الأفكار الشعرية، أما على يسار النافذة فالصورة تمثل فتاتين إحداهما متكئة على الأخرى وهما في حالة مناجاة لبعضهما، والمشهد بأكمله قد يمثل مناظرة بين ربة الشعر وربتي الفلسفة والتاريخ.

أما اللوحة التي أسفل النافذة فهي تمثل منظراً لسلخ الحمر الوحشية، بحيث يقوم شخصان بتثبيت إحدى الحمر الوحشية واحدهما يقوم بعملية السلخ، ونرى أسفل اللوحة شخصية غير واضحة المعالم،

ومن المعنى العام للوحة قد يكون هو من يقوم بعملية الذبح للحمر الوحشية وبعدها تتم عملية سلخها، ونرى في يسار اللوحة احد الحمر الوحشية وكأنه يسقط من منطقة مرتفعة، أثناء محاولته الهرب. الشكل (٢٠) لوحة (٢٢).

٤- الجدار الشمالي

لم تكن رسومات هذا الجدار على قدر من الوضوح زمن (موزيل)، إلا أن أعمال التنظيف المتعاقبة على هذا القصر من قبل البعثات قد كشف عن رسم جميل يحمل مواضيع مشابهة للجدار الجنوبي من نفس الرواق (فاروقه،١٩٩٥م: ص٦٢).

إن الناظر لهذا الجدار يمكنه مشاهدة شبكة لصيد الحمر الوحشية، حيث نرى رجلاً في وسط اللوحة يطعنها برمح (الرشدان،٢٠٠٩م: ص٧١)، وفي الناحية اليسرى يقف شخص آخر ويطعن إحدى الحمر الوحشية بخنجر (فاروقه،١٩٩٥م: ص٦٣)، وهناك شخصان في أسفل اللوحة من الوسط إلى اليسار، يقومان بذبح بعض تلك الحمر الوحشية بالسيوف، بينما يوجد شخص آخر في أسفل اللوحة من جهة اليمين، وكأنه في قارب صيد ويمسك بأفعى بكلتا يديه، وتجدر الإشارة هنا انه يمكن أن تكون شبكة الصيد قد نصبت بالقرب من مستنقع مائي أثناء ورود تلك الحمر الوحشية للشرب، حتى تسهل عملية صيدها، وفي الجهة اليمنى من اللوحة نرى شخصاً واقفاً وكأنه يطلب العون والمساعدة، أو يمكن انه يقوم بعملية طرد وإدخال تلك الحمر الوحشية إلى داخل شبكة الصيد. الشكل (٢١) لوحة (٢٣).

رابعاً: قاعة العرش

١- الجدار الجنوبي

يحتوي هذا الجدار على إحدى الرسومات التي تعتبر ذات أهمية خاصة، لوضعها في مكان مركزي يواجه المرء عند دخوله إلى قاعة الاستقبال (فاروقه،١٩٩٥م: ص٤٦)، حيث نجد الصورة الرئيسية التي تمثل سيد القصر جالساً على العرش في مظهر من مظاهر العظمة، إذ يلاحظ أن سيد القصر جالساً على أريكة داخل محراب قائم على عمودين فوقهما قوس، وعلى هذا القوس كتابة عربية قرأها العالم (سوفاجيه) هكذا: " اللهم بارك على عافية من الله ورحمة...........".، إلا أن هذه القراءة غير أكيدة (زيادين،١٩٧٧م: ص١١؛ الرشدان،٢٠٠٩م: ص٦٤).

يحيط بالعرش من الجانبين شخصان واقفان وبيد كل واحد منهما مهفة، والشخص الذي يقف من ناحية اليمين، يظهر بكل وضوح كشخصية رجل، بينما الشخص الذي يقف من ناحية اليسار، فان تسريحة الشعر ورشاقة الجسم توحي بأنها امرأة (فاروقه،١٩٩٥م: ص٤٦).

أما الإطار الخارجي للقوس فهو مزين بإفريز من طيور الحجل متجهة من اليسار إلى اليمين، ومن اليمين إلى اليسار فوق رأس الأمير، كما رسمت ثلاثة طيور إضافية من نفس الصنف فوق قمة العقد والتاجين اللذين ينتصبان فوق العمودين الجانبيين للعرش (فاروقه،١٩٩٥م: ص٤٦).

وأسفل هذه الصورة كان يوجد لوحة تمثل سفينة في البحر، وحولها رجال عراة وحيوانات بحرية خرافية، ولكن هذه الصورة ليس لها اثر الآن، إذ ربما انتزعها (موزيل) من مكانها، حيث تظهر هذه الصورة في كتابه، وهذه الصورة لا تخلو من الرمزية، فهي تمثل الفكرة القائلة، بأن الخليفة هو سيد الأرض أو حاكم الأرض، التي كان يظن أنها محاطة بالبحار التي تدل عليه الوحوش البحرية التي

كانت توجد تحت قدميه، وتغطيه السماء التي ترمز إليها طيور الحجل التي تحيط باللوحة وتلتقي فوق رأس الخليفة (فرغلي،١٩٩١م: ص٦١؛ الرشدان،٢٠٠٩م: ص٦٥). الشكل (٢٢) لوحة (٢٤).

٢- الجدار الغربي والشرقي

إن الجانبان الشرقي والغربي للمقصورة نفذ فيها عقود مزينة بالأعمدة، وبداخلها جوار عاريات الصدور في الأقواس المنفردة، وبعضها يرتدي ثياباً مزينة بالحلي، أما سقف القبو البرميلي فنجد أن الزخرفة الرئيسية فيه عبارة عن وعاء تنطلق منه الأغصان النباتية ويحيط به رجلان، واهم ما يميز هذه المجموعة من الأشخاص، صورة نصفية لامرأة تحمل منديلاً فيه بعض أنواع الفواكه، وهي ترمز إلى الخصوبة والأرض وخيراتها (الرشدان،٢٠٠٩م: ص٦٦). الشكلين (٢٣،٢٤) لوحة (٢٦).

خامساً: المخادع الجانبية

زينت أرضية الحجريتين الجانبيتان لمقصورة العرش بالفسيفساء الحجرية، بينما غطت الجدران فروع الكرمة وعناقيدها الذهبية(زيادين، ١٩٧٧م: ص١٦)، حيث يلاحظ أن كلا الغرفتين متشابهتين من ناحية الرسوم النباتية الموجودة في داخلها، إلا أنها تختلف بعدد فتحات التهوية والإضاءة، فالغربية بها أربع فتحات بينما الشرقية بها ثلاث فتحات، وكذلك هناك اختلاف في الأشكال الزخرفية الهندسية للأرضية الفسيفسائية في الغرفتين (فاروقه، ١٩٩٥م: ص٦٧).

سادساً: غرفة الحمام الباردة

١- الجدار الغربي

تتميز رسوم هذه الغرفة بأنها أفضل رسومات القصير المتبقية (فاروقة،١٩٩٥م: ص٦٩)، إذ نجد أن فوق مدخل هذه الغرفة وعلى الجدار الغربي، صور الفنان (كيوبيد) بجناحين منتشرين، وكأنه يرمي سهماً من قوس وأمامه شخص راقد على الأرض وعليه ملاءة، وفوقه – إلى يمين كيوبيد – شخص جالس وقد اسند يده إلى ذقنه (الباشا،١٩٥٩م: ص٥٤)، وهو غارق بأفكاره غير عابئ بإله الحب المجنح كيوبيد، الذي كأنما يبعده عن المكان (زيادين،١٩٧٧م: ص١٦). الشكل (٢٥) لوحة (٢٧).

٢- الجدار الشرقي

يقع هذا الجدار مقابل المدخل وبه نافذة، وعلى جوانب النافذة تقع رسوم الأشخاص، في ناحية اليسار، امرأة عارية أو شبه عارية قد جلست وأسندت ذقنها على يدها وأخذت تنظر إلى رجل على الجانب الآخر من النافذة، وهو ينظر إليها بطريقة جانبية، كأنهما بحالة مناجاة، كما تظهر لوحة صغيرة أسفل النافذة لامرأة عارية وهي بحالة استرخاء (فاروقه،١٩٩٥م: ص٦٩). الشكل (٢٦) لوحة (٢٨).

٣- القبوة البرميلية

وتمثل هذه القبوة سقف الغرفة، يزخرفها أشرطة متقاطعة تحليها أوراق الشجر، وينتج من تقاطع الأشرطة سبعة عشر معيناً يحف بها اثنا عشر مثلثاً؛ ويشغل هذه المعينات والمثلثات صور تمثل إما امرأة أو رجلاً أو حيواناً أو طائراً. لوحة (٢٩).

ومن الصور التي تلفت النظر في هذه المعينات والمثلثات، صورة تمثل دباً يجلس على مقعده ويعزف على العود، لوحة (٣٠) وصورة تمثل قرداً يقف على قدميه ويصفق بيديه، لوحة (٣١) ورسم يمثل رجلاً يلبس قميصاً رومانياً ويعزف على الناي، لوحة (٣٢) ورسم يمثل راقصة تلبس قميصاً بلا أكمام، لوحة (٣٣) ورجل يصفق لها بيديه.

ويشغل المعينات الثلاثة في وسط القبوة رسوم ثلاثة، تمثل رجلاً من أعمار مختلفة، ويعتقد بعض العلماء أن هذه الرسوم الثلاثة تصور أطوار ثلاثة من مراحل الحياة، وهي الشباب والرجولة والشيخوخة (الباشا،١٩٥٩م: ص٥٥). الشكل (٢٧) لوحة (٣٤).

سابعاً: غرفة الحمام الدافئة

١- الجدار الجنوبي

من المواضيع النادرة في التصوير الإسلامي، موضوع الشخص العاري، الذي نشاهده في لوحات الحمام في قصير عمرة، فهنالك عدة لوحات تمثل نساء وأطفالا عراة أو شبه عراة،فالمنظر الأول – الموجود على الجدار الجنوبي فوق المدخل – فيه ثلاث نساء عاريات يستحممن، الأولى تحمل بيدها سلة أو سرير لطفل، والوسطى منهن تحمل طفلاً رضيعاً بين يديها وتتجه إلى مدخل في وسط اللوحة،

والثالثة تنظر إليها وتقوم بعملية تسريح لشعرها (الربضي،١٩٩٥م: ص٣٦٠). الشكل (٢٨) لوحة (٣٥).

٢- الجدار الغربي

يحتوي هذا الجدار على رسم يمثل مجموعة من النساء العاريات اللواتي يستحممن، حيث نرى امرأة تسكب الماء على أخرى تجلس وتستحم، وفي الجهة اليسرى من اللوحة نشاهد بقايا لشخص عاري يقوم بالاستحمام، وفي الجهة اليمنى امرأة تقوم بتسريح شعرها وتنظر إلى وسط اللوحة، وفي العمق نرى طفلاً عارياً وكأنه ينتظر دوره بالاستحمام، كما تحتوي خلفية اللوحة على عناصر معمارية تمثل بعض النوافذ وبناء يعلوه عقدين برميليين. الشكل (٢٩) لوحة (٣٦).

٣- الجدار الشرقي

ويحتوي هذا الجدار رسماً يمثل مشهداً للاستحمام، ففي الناحية اليسرى تقف امرأة عارية تحمل طفلاً عارياً، حيث توحي حركة المرأة بأنها تحاول وضع الطفل داخل حوض دائري للاستحمام يتوسط اللوحة على الأرض، ربما كان من المعدن، وفي الناحية اليمنى تقف امرأة أخرى تحمل بيدها وعاء به ماء، وتوحي حركتها وكأنها تتوجه نحو الحوض لتسكب به الماء، ويقف خلفها طفل صغير في أقصى اليمين. الشكل (٣٠) لوحة (٣٧).

٤- الجدار الشمالي

ويحتوي على حنية تتوسطها نافذة صغيرة، يشاهد في أعلى الجدار زخارف تتألف من فروع الكرمة التي تتموج على شكل أقواس تحيط به عناقيد العنب، ورسم لأسد، ورسم لصياد، ورسم لأرنب يقفز(فاروقه،١٩٩٥م: ص٧١). لوحة (٣٨).

ثامناً: الغرفة الحارة

يعلو هذه الغرفة قبة القصير والتي تحتوي بداخلها على لوحة الأبراج السماوية. إن المتمعن في هذه اللوحة يجد بأنها ذات أهمية خاصة لأنها أقدم محاولة لتصوير الأبراج السماوية على سطح كروي بدلاً من مسطح، بالرغم من أن الفنان يمكن انه قد قام بنقل الصورة عن مسطح أمامه (نايف،١٩٨٨م: ص٥٢).

ومن الواضح أن المصور كان يبذل جهداً صادقاً في سبيل نقل الرسوم بدقة ولو كان ذلك على حساب الفن، ولا شك في انه قد وفق في مهمته بفضل ما أوتي من مهارة فنية، ويلاحظ أن أنظار الرسوم الرمزية تلتفت إلى الاتجاه العكسي لاتجاه الجسم، كما إن اليسار يصبح يميناً وبالعكس، ويؤكد بعض العلماء أن المصور لم يعتمد على رسوم مبنية على الملاحظة الشخصية لسماء قصير عمرة، وإنما نقل صورته من رسوم مبنية على ملاحظة السموات الشمالية.

وقد اضطر الفنان – بحكم الفتحات والنوافذ التي تخترق بناء القبة – إلى رسم بعض الأشكال في غير أماكنها المعروفة، ومن ثم ظهرت في الرسم بعض الأخطاء العلمية، كما انه يرجح أن بعض الرسوم التي كانت تمثل احد عشر برجاً، قد تطرق إليها التلف واختفت عن الأنظار، ذلك انه قد

اصطلح في ذلك الوقت الذي أنشئ فيه قصير عمرة على رسم ثمانية وأربعين برجاَ، في حين أن رسوم قصير عمرة لم تشتمل إلا على سبعة وثلاثين برجاً فقط (الباشا،١٩٥٩م: ص٥٦-٥٧؛ Nadal,R& Brunet,J.-P.1998:p100-102). الشكلين (٣١،٣٢) لوحة (٣٩).

الفصل الخامس

الأساليب الفنية المتبعة في تنفيذ الرسوم الآدمية والحيوانية

- **أساليب الرسوم الآدمية**
- **أساليب الرسوم الحيوانية**

تحليل الأساليب

تأثر رسوم وجداريات قصير عمرة بالفنون السابقة

النتائج

الأساليب الفنية المتبعة في تنفيذ رسوم الكائنات الحية (الآدمية والحيوانية)

تعتبر الرسوم الجدارية في قصير عمرة على جانب كبير من الأهمية، لأنها من أقدم الرسوم المائية في العصر الإسلامي، وهي بحق أهم مجموعة من الرسوم المائية (الفريسكو) التي عثر عليها في مبنى مدني، فضلاً على أن هذه الرسوم تعتبر نماذج فريدة، من شانها إلقاء الضوء على التقاليد الفنية التي كانت سائدة في بلاد الشام في العصر الأموي (الرشدان، ٢٠٠٩م: ص٦٣)، ويرى الأستاذ فاودن إن التصاوير الموجودة في قصير عمرة قد تم استخلاص مواضيعها من الشعر العربي الإسلامي في وقت مبكر، وهو رأي يمكن الركون إليه لحد ما (Fowden,2004: p115).

تغطي الرسوم معظم الواجهات الداخلية لقصير عمرة، وقد نفذت بطريقة الفريسكو وهي طريقة في الرسم يعتمد فيها على الألوان المائية التي يرسم بها على طبقة من الجص وهو رطب، أي قبل جفافه، وأحيانا أخرى تنفذ الألوان عليه في حالة الجفاف التام، وتستخدم لذلك ألوان مائية تؤخذ من الحجر الجيري ويتم معالجتها بالماء والصمغ حتى تصبح قابلة للرسم على الجص الجاف (فرغلي، ١٩٩١م: ص٤٥؛ فاروقة، ١٩٩٥م: ص١؛ باسندوه،٢٠٠٧م: ص١)، وقد استعملت في رسم هذه الجداريات الألوان فوق قصارة جيرية يبلغ سمكها ٣سم، واستخدم في إظهار الرسوم اللون الأزرق، والبني الغامق، والبني الفاتح، والأصفر الداكن، وكذلك الأخضر المزرق (الربضي، ١٩٩٥م: ص٣٥٦).

هذا وإن أكثر ما يلفت الانتباه من خلال الوصف السابق للوحات قصير عمرة ومواضيعها هو التنوع الفني في أساليب تصوير الرسوم الآدمية والحيوانية، وهي الرسوم الأكثر استخداماً في اللوحات الفنية في قصير عمرة، والتي يمكن لي عرضها على النحو الآتي:

أولا: أساليب الرسوم الآدمية

١- الأسلوب البسيط الجامد: ويعني هذا الأسلوب أن الرسوم المنفذة قد رسمت بطريقة بسيطة – أولية – حيث اتسمت الشخوص التي تظهر في اللوحات المنفذة في هذا الأسلوب بالجمود والصرامة والحدة، وسلبت منها كل الانفعالات والأحاسيس والمشاعر، بالإضافة إلى إغفال قواعد التشريح الطبيعية عند رسم الجسم الآدمي. إن هذا الأسلوب الفني في الرسوم الآدمية يمكن مشاهدته في الرسوم التي نفذت على جانبي مقصورة العرش، لوحة (٢٥) الشكل (٢٣ ؛ ٢٤) حيث تبدو الأشكال الآدمية جامدة بدون حركة، وعيونها شاخصة إلى الأمام تماما، ورؤوس بيضاوية الشكل دون مراعاة لنسب التشريح، حيث نشاهد عدم تناسق واضح في مكان الأعضاء على الجسم، والأيدي وكأنها ثبتت بأسافين خوفاً من سقوطها، كما تبدو وكأنها غفلاً من المشاعر والأحاسيس وفي حالة ذهول من منظر وجد أمامها على النحو الذي يمكن مشاهدته في رسم الشخوص التي رسمت على باطن القبو البرميلي في قاعة الاستقبال، لوحة (٣) الشكل (٧) هنا نجد أن رسوم الشخوص غير متناسقة تماما بين أعضاء الجسم، ويبدو عليها الجمود، ورسمت بخطوط عريضة، والعيون وكأنها منحرفة وتتجه بنظرها نحو المشاهد، وبعض أيدي الأشخاص في تلك اللوحة تساوي أكثر من نصف الجسم بالإضافة إلى وجود الخلل التركيبي بين الرأس وباقي الجسم، حيث يبدو الرأس وكأنه معلق في الهواء.

٢-الأسلوب الواقعي: وهو تصوير الرسوم كما هي في الواقع، وإيصالها للمشاهد بأسلوب يسجل الواقع بدقائقه دون غرابة أو نفور، حيث يتم التركيز على الموضوع، لقد احتل هذا الأسلوب اغلب رسوم قصير عمرة، ويتمثل بموضوع الشخص العاري، ولوحة أعداء الإسلام ولوحتي المستحمة والألعاب الرياضية، بالإضافة إلى مشاهد الحرفيين، والنساء على العقدين في قاعة الاستقبال، فقد نفذت هذه الموضوعات على طراز يحرر التصوير الإسلامي المبكر من صرامة التصوير البيزنطي والساساني وجمود أشخاصه (نايف، ١٩٨٨م: ص٥١-٥٢).

ففي لوحة أعداء الإسلام أتقن الفنان تصوير الشخوص بوضع المواجهة بواقعية شديدة تظهر في حركات الأيدي المتجهة إلى اليسار، وإضفاء الهيبة والوقار والهدوء على شخوص اللوحة، وقد تم وضعهم في صفين متتابعين، ويمكن أن يكون ذلك إما لتجسيد البعد الثالث للوحة أو لأنه ضاق الصف الواحد على استيعاب جميع الأشخاص، وقد يعزى ذلك إلى ما تم ذكره سابقاً أثناء وصف اللوحات إلى ترتيب الأشخاص حسب وجود مناطقهم من الدولة الأموية وتاريخ هزيمتهم من قبل جيوش الدولة الأموية.

هنا نجح هنا الفنان في تجسيد الأحاسيس والمشاعر ليحقق الغرض الذي صورت من اجله، كما أن هذه اللوحة الوحيدة في إطار الموضوع الواقعي التي تجبرنا على الخروج من إطارها، ويبدو ذلك من حركة الأيدي المتجهة لليسار والتي تشير على الأغلب إلى لوحة المرأة المتكئة، وصورت شخوص هذه اللوحة بخطوط لينة ومنحنية،

حيث أبرزت تفاصيل الوجوه وكذلك الملابس التي يرتدونها رسمها الفنان بأدق تفاصيلها وابرز ثنايا القماش التي توحي بالواقعية، ولونت ملابس الشخوص بألوان أرضية وخلفية اللوحة التي تعطينا انسجاماً تاماً بين عناصر اللوحة والخلفية التي نفذت عليها، وهناك تفاوت بين أطوال الأشخاص حيث نلاحظ أن الصف الثاني يضم الشخصيات الأكثر طولاً، ورسم جميع الأشخاص بوضع المواجهة للمشاهد وبوجوه متشابهة إلى حد كبير، وباختلاف بسيط في غطاء الرسم الذي ربما يعطي فكرة عن البلد الذي ينتمي إليه الشخص. لوحة (١٢).

كذلك نجد في لوحة المرأة المستحمة اختلاف كبير بينها وبين مناظر الاستحمام في غرف الحمام، والشخصية الرئيسية في المشهد رسمت بوضع المواجهة تماماً، ويلاحظ من خلالها الاهتمام الكبير من قبل الفنان بتجسيد أنوثة المرأة ومقاييس الجمال ونسب تشريحية أدق لتفاصيل الجسم، ونجح الفنان في توزيع الألوان داخل اللوحة، فوزع اللون الأزرق داخل أرجاء اللوحة مما أعطى اللوحة الاستقرار والثبات والاتزان، بالإضافة إلى درجات اللون البني التي أعطت تناسقاً بين الشخصية الرئيسية في اللوحة والخلفية، وابرز الفنان شخصية المرأة المستحمة بخطوط لينة يمكن للناظر إليها الشعور بواقعيتها، وكذلك جعلنا الفنان ندور في فلك اللوحة دون محاولة الخروج منها عن طريق تنفيذ هذه اللوحة من منظور عين الطائر، والذي يسمح برسم المناظر وكأن الإنسان يراها من أعلى، مما يتيح رسم الوحدات واضحة وغير محجوبة، وهذا يتجسد بخروج أرجل المستحمة خارج حوض الاستحمام التي من المفروض أن تكون داخل الحوض، وكذلك منظور عين النملة، والذي يسمح للمشاهد برؤية الأشياء من

الأسفل، وهنا أصبح منظورين متعاكسين داخل اللوحة مما يدفع بالمشاهد البقاء داخل اللوحة وتأمل مفرداتها التكوينية، بالرغم من تركيز الفنان على المرأة المستحمة التي تأخذ الحيز الأكبر من اللوحة وتمثل نقطة سيادتها، كما حاول الفنان إعطاء البعد الثالث للوحة من خلال رسم الأعمدة والعقود، غير انه افتقد إلى رسم المنظور بالشكل الصحيح بجعله جميع شخوص اللوحة في خط أفقي واحد. لوحة (١١).

أما لوحة الألعاب الرياضية والمصارعة، فيمكننا القول بأنها دمجت بين أسلوبي الجمود والواقعية، ويمكن تقسيمها من اليمين إلى اليسار، حيث نشاهد أن شخوص المصارعة في يمين اللوحة، رسمت بشكل يوحي إلى الواقع، ولكنها اتخذت شكلاً مستوياً أو مسطحاً دون العناية بإظهار تفاصيل الجسم والحركات وقواعد التشريح، كذلك كانت الوجوه غفلاً عن المشاعر التي توحي بالانفعالات وردة الفعل المصاحبة وما يقوم به أولئك الأشخاص، بالإضافة إلى الابتعاد عن المنظور والبعد الثالث في اللوحة، إلا أن الفنان نجح في إعطاء الشخوص الثبات والاتزان داخل اللوحة عن طريق حركات الجسم للمصارعين.

ومن ناحية اليسار نرى الرياضيين وما يقومون به من حركات بهلوانية بحركات رشيقة، وكذلك الشخوص هنا كانت بعيدة كل البعد عن التجسيم وإبراز تفاصيل الجسم، واخطأ الفنان في بعض الأجزاء التشريحية لجسم الشخوص، حيث نشاهد عدم تراكب الرأس وحركة الجسم، لان الرأس لا يمكن أن يكون في وضعية المواجهة في مثل هذه الحركات، ويبدو الرأس وكأنه منفصل عن الجسم أو معلق في الهواء، وقد نجح الفنان في تحقيق مبدأ الاتزان والثبات للشخوص بحركات القدمين واليدين، إلا انه

يمكن القول بان جميع الشخوص داخل اللوحة صورت بمستوى واحد، وكأنها ركبت فوق بعضها البعض، أي أنها رسمت بالأسلوب الواقعي المسطح أو ثنائي البعدين، واستخدم الفنان خطوطاً عريضة ومنحنية لإعطاء الجسم الرشاقة، للحصول على الواقعية المنفذة في مثل هذه الألعاب الرياضية، وحاول إضافة بعض الظلال على أرجل وأيدي الرياضيين، إلا أن الشخوص بقيت مسطحة، وكانت خلفية اللوحة بلون قريب من لون جسم الإنسان والمتناسق مع البيئة الصحراوية والمكان الذي كانوا يمارسون فيه ألعابهم الرياضية، وأعلى اللوحة لونت بالأزرق دلالة على السماء وان هذه الرياضة كانت تقام بالهواء الطلق. لوحة (١٠).

ومثل هذا الأسلوب في التصوير نشاهد الشخصيات الموجودة على العقدين الغربي والشرقي، وما تقوم به من عزف ورقص وغناء، جسدها الفنان بواقعية كبيرة جداً، إذ نرى قدرة الفنان على ضبط النسب الصحيحة للجسم، والعناية بأدق التفاصيل وحركات الجسد، وإبراز الانفعالات على الوجوه إنما تدل على انهماك هذه الشخصيات بالعمل المنوط بها، والمثير في هذه الشخصيات التناظر الموجود بين لوحات العقد الغربي والشرقي، بالإضافة إلى الشخصيتان المتقابلتان على نفس العقد الشرقي، وقد رسمتا بطريقة مغايرة نوعاً ما عن باقي الشخوص، إذ نرى القامة الممشوقة لتلك الشخصيتان والاعتناء بأدق التفاصيل للجسد الأنثوي النصف عاري، ما يبرز الخصر النحيل الممشوق على ورك عريض وهذا دلالة على الجمال والخصوبة، كما ابرز في اللوحتين صورة المرأة ذات الصدر المنتفخ الواسع الذي يتناسب تشريحيا ورفع الأيدي للأعلى، يضاف إلى ذلك أن جميع الخطوط رسمت بشكل سلس ومنحني تتلاءم مع

الوضعية المنفذة، وكما أن أكثر ما يظهر براعة الفنان هو رسم العيون بأسلوب يمتاز بتتبع الناظر إليها أينما وجد داخل قاعة الاستقبال. اللوحات (٤،٥،٦،٧).

وتستوقفنا مشاهد الحرفيون، حيث نفذت هذه المشاهد على باطن القبو الشرقي لقاعة الاستقبال، وفق منهجية مدروسة وأسلوب بسيط ركز فيه على موضوع المشهد، الذي احتل الجزء الأكبر من اللوحة، أما خلفية الصورة فقد رسمت بخطوط بسيطة تمثل الأرض والسماء، وامتازت رسوم الأشخاص في هذه اللوحة بتنفيذها وفق أسلوبي الواقعية والتبسيط، حيث الأول تمثل في البعد عن الجمود والتوزيع الصحيح للضوء والظل، واستطاع الفنان أن يجسد الحركات الانفعالية التعبيرية للأشخاص، فبعضهم يظهر منهمكاً في عمله بحركة متناسقة، وأخرى هادئة ساكنة. أما البسيط فيبدو في الخطوط التي رسمت بها الوجوه وتفاصيلها، كالأنف والعيون والحواجب، مما جعلها غفلاً من المشاعر والانفعالات، وكذلك عدم ضبط أبعاد النسب الطبيعية في رسم جسد الأشخاص، حيث اتخذت النسبة لرسم الأشخاص في تلك المشاهد(١:٤) إلى (١:٥) حيث إن النسبة الطبيعية هي (١:٧)، (الشرع، ٢٠٠٩م: ص٨-٩)، أي أن طول الإنسان يساوي (٧) أمثال الرأس، ومكان وجود الأكتاف رأس ونصف من الأعلى، وعرضهما رأسان، والصرة على بعد رأسين ونصف من الأعلى، والحوض يقع بعد ثلاثة رؤوس نحو الأسفل وعرضه رأس ونصف، والركب تقع على بعد خمسة رؤوس نحو الأسفل، والمرفقين يقعان بعد راسين ونصف من الأعلى، والساعدين مع نهاية وجود الحوض، والكفين إلى منتصف الفخذين، ونهاية الساقين يكون في آخر الرأس السابع نحو الأسفل. لوحة (١٧).

وهناك بعض الشخوص الموجودة في لوحة مراحل العمر لوحة (٢٩) الشكل (٢٧) صورها الفنان بشكل اقرب ما يكون إلى الواقع إلا أنها بقيت كدمى خشبية أو تماثيل نحتية غفلاً من المشاعر، حيث يعتريها الجمود، وهناك محاولات من الفنان لإظهار البعد الثالث والحركة عن طريق الرسم بخطوط عريضة ومنحنية ووضع بعض الظلال على الملابس، إلا أن ذلك أبقى الشكل في وضع المغيب عن الحركة، وكانت نسبة التشريح في الجسم قريبة جداً من النسبة الطبيعية للجسم البشري (١ : ٧).

إن أكثر ما يلفت انتباه المتفحص لرسوم أي غرفة في الحمام هو وجود الشخص العاري، حيث قام الفنان بتصوير النساء بحركات رشيقة وبخطوط لينة تجسد تفاصيل الجسم البشري للأنثى، وبذلك حقق واقعية الشخوص في هذه اللوحات، إلا أن هناك بعض الأخطاء التشريحية التي تظهر في بعض شخصيات النساء المستحمات، كبعض الحركات الجسدية التي كانت غير متوافقة وتركيبة الجسم الأنثوي، إن الناظر لهذه الرسوم يدرك مدى قدرة الفنان على تمثيل الواقع، حيث رسمت هذه الشخوص على طبيعتها والعمل الذي تقوم به ولا نرى أي من هذه الشخصيات في وضع مواجهة للرائي أي أن هذه الشخصيات كانت تقوم بالعمل بمكان خاص غير مرئي للناس، وهنا تجدر الإشارة إلى أن الفنان الذي نفذ هذه اللوحات قد تأثر بالفن الساساني على وجه التحديد لأنه من خصائص هذا الفن رسم الأشخاص بوضعية جانبية، واستطاع الفنان أيضا أن ينقل إلينا الحركة داخل تلك اللوحات عن طريق حركات الأيدي، أو نظر بعض الشخصيات إلى الجهة المقابلة وهذا يجبر المشاهد لتلك اللوحات على تأطير نفسه ومتابعة كل ما يحدث داخل هذه اللوحة دون الخروج عن موضوعها،

بالإضافة إلى محاولة الفنان إعطاء البعد الثالث عن طريق رسم بعض الجدران أو الغرف في خلفية اللوحة، وإعطائها بعض الظلال للإيحاء بعمق اللوحة والعمل الفني، ونلاحظ أن الفنان سجل لنا لقطة تصويرية رائعة للنساء وهي في وضعيات مختلفة، وكلها حقق فيها الاتزان والثبات على الأرض عن طريق تقديم إحدى القدمين على الأخرى للنساء في وضعية الوقوف، ومد إحدى القدمين في وضعية الجلوس، وبالتالي نجح الفنان في توزيع ثقل العمل على جميع أجزاء الجسم بما يتلاءم وحركته. اللوحات (٣٦،٣٥،٢٨،٢٧،٣٧).

٣- الأسلوب الرمزي: وهو أسلوب شاع استخدامه في الفن، للرمز من خلاله إلى الأفكار التي تكمن وراء المشهد، ويعتمد على الأشكال إما عن طريق اللون أو الشكل أو المضمون الذي يحمله المشهد وربطه بأساطير لدى الفنان اعتقاد بها. ولهذا الأسلوب نصيب في مواضيع التصوير في قصير عمرة التي، وتتمثل في رسم لملاك نفذ على رزاوية العقد الشمالي في قاعة الاستقبال وقد صور الفنان الملاك وهو يريد تتويج المرأة، أو يمكننا القول بان الفنان صور هذا الملاك على أنه يريد تقديم نوع من أنواع الشراب داخل آنية لتلك المرأة المتكئة على الفرش والوسائد، مشيراً بذلك إلى الحياة الآخرة في الجنة، ونفذ الفنان هذا الرسم بخطوط منحنية لتتناسب مع أنوثة المرأة والملاك الموجود معها، مع التأكيد على الخطوط لإظهار الملابس الشفافة التي ترتديها المرأة المتكئة، واستخدم الفنان اللون البني ودرجاته في رسم الشخوص في اللوحة، واللون الأزرق للخلفية. لوحة (١).

وهناك مشهد آخر يصور لربات الشعر، والفلسفة والتاريخ التي عرفت عند اليونان، على الجدار الجنوبي للرواق الشرقي من قاعة الاستقبال، وهي لوحة رمزية اقتبس مضمونها من الأساطير اليونانية، وربما يعكس إظهارها اهتمام باني القصر بمثل هذه الثقافات، وأكد الفنان في هذا المشهد على الخطوط التي رسمت بها الملابس، والعناية بتفاصيل طيات الملابس، واستطاع الفنان توزيع الألوان بشكل يحقق الاتزان بين يمين ويسار اللوحة. لوحة (٤٠).

ومن المواضيع الرمزية الأخرى التي عالجها الفنان ما نراه على الجدار الغربي لغرفة الحمام الباردة، حيث نرى أن الفنان صور طفلاً بجناحين، وهو ما يعرف عند اليونان باله الحب كيوبيد (Cupid)، المدافع عن العشق والغزل، ونراه يرمي شخصاً أو يهم إلى رميه بسهم لإبعاده عن استراق النظر إلى شخصية عارية أو شبه عارية مغطاة بملاءة، وحاول الفنان الإيحاء بالبعد الثالث عن طريق ترتيب مستويات وجود الأشخاص داخل هذا المشهد، والتأكيد على بعض الخطوط، واستخدام الظلال في أماكن مختلفة من اللوحة والشخوص الموجودة داخلها، وكانت اللوحة قد لونت باللون البني ودرجاته، ونسبة بسيطة من اللون الأزرق والتي قد تكون توحي بان هذه اللوحة صورت في مكان اقرب ما يكون إلى منطقه جبلية. لوحة (٢٧).

وهناك لوحة احتلت مساحة كبيرة لغرفة الحمام الباردة، وصورها الفنان على سقف تلك الغرفة، وفي وسطها كانت لوحة مراحل العمر التي يعتقد انها تمثل الحياة البشرية وما تمر به من مراحل، وهي مرحلة الشباب ومرحلة الرجولة ومرحلة الشيخوخة، وطرح الفنان هذه المراحل على شكل رسوم نصفية لثلاث شخصيات أطرت بمعينات، حيث

طغت لمحة الوقار على تلك الشخصيات وصورت في وضع المواجهة تماماً بخطوط لينة، مع إعطاء تفاصيل دقيقة للوجه، للإيحاء بالفترة الزمنية لكل شخصية على حدة، وكانت الرسوم قريبة جداً من الواقع. لوحة (٢٩).

ومن أهم الرسوم الرمزية داخل قصير عمرة، قبة الأبراج السماوية التي صورت في غرفة الحمام الحارة، وصور الفنان الأبراج السماوية وما لها من دلالات ورموز فلكية لأول مرة على سطح كروي، وهي تمثل الرموز التي اصطلح عليها علماء الفلك، لمعرفة المستقبل وكشف المجهول، ومن الجدير بالذكر أن علم الفلك والأبراج السماوية مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بعلية القوم من الأمم. لوحة (٣٩).

وامتاز هذا الأسلوب بالعناية بهذه الرسوم وإظهار التفاصيل ودقة الألوان، لإيصال فكرة العمل الفني للمشاهد بوضوح، فبعضها قصد منها الترفيه وأخرى وجدت للعظة والتي تدفع إلى التأمل فيها وهي مشاهد يمكن أن تضفي على المكان الذي وجدت فيه التأمل والصفاء.

ثانياً: أساليب الرسوم الحيوانية

أخذت الرسوم الحيوانية أيضا حيزا كبيرا من رسومات القصير وتميزت هي الأخرى بعدة أساليب

١- الأسلوب الواقعي: يظهر هذا الأسلوب بوضوح في رسوم الحيوانات التي نفذت على الجدارين الغربي الشرقي في قاعة الاستقبال وكذلك الجدار الجنوبي والجدار الشمالي للرواق الشرقي وباطنه من قاعة الاستقبال.

فقد صور على الجدار الغربي مجموعة من الحمر الوحشية وهي تفر أمام الصيادين الذين يحاولون حصرها داخل شبكة. رسمت هذه الحيوانات بشكل اقرب ما يكون إلى الواقع هي ذات خطوط منحنية تتناسب وحركة جسدها أثناء الجري والحركة. حاول الفنان إيجاد العمق والبعد الثالث عن طريق الألوان وبعض الظلال، والتفاوت بين الظل والنور على جسد تلك الحيوانات، مما يعطيها تجسيداً اقرب إلى الواقعية، ومن الملاحظ تدافع الحيوانات وإبراز القوة بعضلاتها أثناء الجري والقفز، وردة الفعل أثناء الهرب من الصيادين. لوحة (٨).

أما الجدار الشرقي فكان الموضوع قريب من موضوع الجدار الغربي ولكن بصبغة مختلفة، ألا وهو الصيد عن طريق الكلاب المدربة لهذا الغرض، وقد صور الفنان هذه اللوحة بحركة مفعمة بالحيوية، إذ نشاهد قدرة الفنان في تجسيد الجسم بشكل واقعي بسلاسته ومرونته للكلاب، الذي يتفق والطبيعة التي وجدت من اجلها، وكذلك الانفعالات الموجودة على وجوه الحمر الوحشية أثناء حصرها ومحاولة صيدها، وفي محاولة الدفاع عن نفسها. لوحة (١٥).

استطاع الفنان وضع المشاهد أمام صورة حقيقة كما وأنها تحدث أمامه مباشرة، إذ يمكن للناظر لتلك اللوحة التفاعل مع حركات الكلاب وحركات الحمر الوحشية على حد سواء، وإكمال قصة الصيد تلك وتجسيد نهايتها في مخيلته.

أما بالنسبة للوحتي نحر الحمر وتصفية دمائها، جسد الفنان في لوحة نحر الحمر الوحشية بشكل قريب جداً من الواقع ومفعم بالحركة والانفعال الظاهر عليها وهي تحاول الهرب من رماح الصيادين، بعد أن حشرت داخل الشبكة المعدة لذلك، واستطاع الفنان الوصول لأعلى درجة من الدقة في اخذ لقطة تصويرية رائعة لعملية نحر تحدث بعد الانتهاء من عملية شاقة وهي الصيد، وبهذا يكون الفنان قد ربط هذه اللوحة باللوحة الموجودة على الجدار الغربي لقاعة الاستقبال، وهذا يدل على التناغم وترابط المواضيع ببعضها البعض على جدران قصير عمرة، وكذلك ربطها باللوحة المقابلة لها في نفس الرواق وهي لوحة تصفية الدماء والتي تلي عملية النحر، والتي تجسد أيضا واقعية كبيرة نشاهدها من حركات الأرجل والأيدي لدى الحيوان الموجود بين الجزارين، حيث نلحظ التشنجات التي ترافق تلك العملية، بالإضافة إلى هيئة جسد الحيوان الملقى تحت قدمي الجزارين، وقد تمت عملية تصفية الدماء له حيث نراه خالٍ من أي انفعال أو حركة. لوحة (٢٣،٢٢).

٢- أسلوب الجمود والتبسيط: كان هذا الأسلوب مقتصراً برسوم الحيوانات في لوحة مراحل العمر الموجودة في غرفة الحمام الباردة، وقد رسم الفنان هذه الحيوانات بتفاصيل واقعية عن طريق التجسيم والإيحاء بالحركة، حيث نرى أن الفنان هنا قد دمج بين الأسلوب الجمود والأسلوب الواقعي، ليتناسب مع تلك الرسوم الحيوانية ومكان وجودها في تلك اللوحة، إلا أنها بقيت جامدة

بدون حراك، ورسمت بخطوط عريضة للإيحاء بالبعد الثالث، وكذلك الوجوه صورت بدون تفصيل حيث نرى العيون والفم وقد اكتفى الفنان بالإشارة لها بخطوط فقط. لوحة (٢٩).

التحليل الفني للأساليب

إن المتمعن في الأساليب المتبعة في رسم الأشكال الآدمية والحيوانية، يرى جليا الاتحاد بين الشعور العميق في تجسيد الأشكال، والتوازن بين الأشكال وتوزيع الكتل، حيث توحي بالحركة والاستمرارية، ونلاحظ ذلك في الموضوعات المتعلقة بأعمال البناء التي ترمز إلى استمرارية العمل.

أما توزيع الكتل والألوان والإضاءة وحركة الأشكال، فقد أضافت لتلك اللوحات الفنية حيوية وواقعية، ومن الملاحظ أن تنسيق كل هذه العناصر ضمن اللوحات في تكوينات ومستويات، واستغلالا للمساحات وهارمونية الألوان، تعتبر من الأصول الفنية التي راعاها الفنان الذي نفذ رسوم قصير عمرة.

لقد خرجت الرسوم في جداريات قصير عمرة من نطاق الثبات إلى نطاق الحركة، وخير مثال على ذلك، تتابع اللقطات للجمل والرجل الذي يقود الجمل، ويقترب هذا النمط من تتابع التصوير الدرامي، وتجدر الإشارة هنا أن الفنان في تلك الفترة التاريخية، كان يفكر بتصوير الواقع والحياة اليومية بكل تفاصيلها، لان كل لوحة تمثل موضوعا مستقلا بذاته، وارتباط هذه اللوحة بالأخرى يعطينا فكرة جديدة، أما ارتباط لوحة بأخرى إنما يخلق لنا الحركة ويجسد لنا الإيقاع.

أما الجانب الجمالي الآخر في جداريات قصير عمرة، فيكمن في اللون البني الغالب في اللوحات، ويرمز هذا اللون إلى الطبيعة والظرف الزماني، وقد خلق هذا اللون تأثيرا جماليا، ولو ركزنا بدقة في اللوحات لوجدنا أن اللون الأزرق يربط اللوحات جميعا ويوحي بالاستمرارية، وقد أدى اللونين الأزرق والبني الناتج عن مساحة كبيرة إلى خلق ما يسمى بتأثير الكتل اللونية.

وأخيرا فان التصاميم المتناظرة عموما، تؤكد الثبات والانسجام، وهذا ما نراه في عدة لوحات، التناظر الموجود في لوحة العرش، والتناظر الموجود في لوحة المرأة المتكئة، وكذلك التناظر الموجود في اللوحات التي صورت على باطن العقود، وهذا الترتيب يتم ضمن نوع من الموازنة أو المعادلة ذات الانسجام التوافقي في العمل الدرامي، وفيما يتعلق بالنساء في الحمام، فيشكل القوس الدائري وزخرفة غصون الأشجار إطارا يؤكد على النساء ويعطيهن تركيزا، وهذا التكوين أو التشكيل في رسوم قصير عمرة نابع من حس جمالي (الربضي، ١٩٩٥م: ص٣٧٣-٣٧٩).

تأثر رسوم وجداريات قصير عمرة بالأقوام السابقة

١- التأثر بالفن الهلنستي

ويتضح ذلك من رسوم آلهة الشعر والتاريخ والفلسفة، وطريقة رسم الثياب والتعبير عن الحركة ومحاولة التجسيم والقرب من الواقع (حسن، ١٩٨٠م: ص٤٧؛ الطايش، ٢٠٠٠م: ص٦٦)، حيث تبدو الصور العارية نموذجا واضحا للتجسيد الواقعي ومفهوم الجمال الذي كان سائدا عند العرب والذي يتمثل بانتفاخ البطن والورك العريض، ونرى شخصي الفنان العربي بوضوح وذلك من خلال التحوير والتبسيط، التي بدت على بعض الرسوم الآدمية (بهنسي، ١٩٨٦م: ص٣٥).

ويعتبر النموذج النسائي هنا محاكيا للجمال، والذي يتبع النموذج المثالي الذي كشفت عنه الأشعار القديمة (عطية، ١٩٩٩م: ص١١٣؛ حسني، ٢٠٠٥م: ص٨٠).

ولقد ظهر أن بعض صور قصير عمرة شديدة الشبه بصور هلنستية في سوريا نفسها، من ذلك مثلاً، إن ثوب إحدى الراقصات المرسومة في بعض المعينات في قبوة الغرفة الأولى من الحمام في قصير عمرة، تشبه ثوب احد الأشخاص في بعض صور الصالحية (دورا – اوروبس)، التي تقع على الفرات شرقي تدمر، ومن ذلك أيضا التشابه الواضح بين صور قصير عمرة وبين بعض صور (السيناجوج) في الصالحية نفسها، كما لوحظ الشبه بين زخرفة قبوة الغرفة الأولى من الحمام بالمعينات، وبين زخرفة بالفسيفساء عثر عليها في مأدبا (الباشا، ١٩٥٩م: ص٥٨-٥٩).

٢- التأثر بالفن السوري المسيحي

وهي تأثيرات بيزنطية تتضح في رسوم العمائر في خلفيات الصور، وفي رسوم الأعمدة الحلزونية واللولبية، والتأثير السوري موجود بشكل ملحوظ لان المبنى سوري ولا بد من أن يتأثر بالتقاليد السورية السائدة، فنرى رسم العقد على شكل حدوة الفرس، يظهر طرازه في عقود المجاز وأروقة الجامع الأموي بدمشق (الطايش، ٢٠٠٠م: ص٦٦-٦٧).

٣- التأثر بالفن الساساني

وتظهر هذه التأثيرات بشكل واضح بصورة (أعداء الإسلام)، ذلك إن ترتيب الأشخاص في صفوف مستمدة من التقاليد الساسانية، التي لوحظت في بعض المنحوتات الحجرية الساسانية عند (بيستون)، ونقش رستم، ونقش رجب؛ كما إن بسط الأيدي إلى الأمام من

المراسم الساسانية التي ترمز إلى الخضوع والاستسلام، ويستنبط ذلك مما جاء في وصف لإحدى الصور في كرمان شاه، تمثل خضوع ملوك الأرض لكسرى وهو متربع على عرشه، وان صورة (أعداء الإسلام) قريبة جدا من حيث الموضوع والأسلوب والتفاصيل في الصور الساسانية (الباشا، ١٩٥٩م: ص٥٩-٦٠).

ويلاحظ في عمارة هذا المبنى التأثر بفنون ما قبل الإسلام، حيث إن العقود العرضية التي تحمل الأقبية الطويلة، هي أسلوب ساساني أخذه العرب من إيران، كذلك كانت عمارة العقود والقباب معروفة في سوريا والعراق وإيران قبل الحكم الإسلامي، بالإضافة إلى فكرة الحمامات الساخنة والباردة، فهي منقولة عن الحمامات الرومانية (علام، ١٩٩٢: ص٣٥).

وهكذا نلاحظ أن رسومات قصير عمرة تشتمل على نوعين رئيسيين من التأثيرات؛ هما التأثير السوري الهلنستي والتأثير الساساني، وان كانت المظاهر الهلنستية السورية هي الغالبة، فان ذلك أمر طبيعي ذلك وان قصير عمرة مبنى سوري لا بد أن يتأثر بالتقاليد السورية السائدة، ولكن يجب أن لا نغفل هنا التأثير الساساني الواضح، ويكاد العلماء يجزمون بان الفنان الذي قام بهذا التصوير هو سوري، حيث استطاع أن يرضي أمير المؤمنين، فأظهره وارثا لفنون الإمبراطوريتين التين قضى عليهما، فجمع بين الفن الهليني وبين الفن الساساني (العابدي، ١٩٥٨م: ص٥٤)، حيث استطاع الفنان أن يجمع بينه وبين الأساليب السورية الهلنستية جمعا غير متنافر، ويمكن تفسير الجمع بين العناصر السورية الهلنستية وبين العناصر الساسانية في صور قصير عمرة، بان هذا القصر – وان كان مبنى مقاما على ارض سورية – لم يعد تبع سورية المسيحية الهلنستية، ولكنه يتبع سورية التي كانت قد صارت منذ

أكثر من نصف قرن من الزمان عاصمة الخلافة العربية الإسلامية الواسعة الأرجاء، والتي صار يفد إليها أساليب وطرز مختلفة من سائر أرجاء الإمبراطورية، ولا سيما إيران، والتي أخذت تحاول التوفيق بين هذه الأساليب الفنية المختلفة لتصوغ منها أسلوبا إسلاميا موحدا، ومن الواضح أن الأساليب التي حاول الأمويون أن يستمدوا منها أسلوبهم هي الأساليب المحلية في سورية ومصر وغيرها، التي تكونت أساسا من مزيج من الفنون الهلنستية المحلية، والفن البيزنطي بالإضافة إلى التقاليد المحلية القديمة، وكذلك من الأسلوب الساساني في إيران الذي لم يكن هو أيضا يخلو من عناصر هلنستية (الباشا، ١٩٥٩م: ص٦٠-٦١).

النتائج

خلصت هذه الدراسة إلى عدة نتائج نذكرها كالآتي:

١- تعدد الأساليب التي نفذت بها رسومات قصير عمرة – الآدمية والحيوانية – والتي تفاوتت بين الأسلوب الواقعي وأسلوب الجمود والتبسيط بالإضافة إلى الأسلوب الرمزي.

٢- بينت هذه الدراسة قدرة الفنان في وقت مبكر من العصر الإسلامي، على استلهام مواضيع من الحياة المعاشة لبعض أمراء الدولة الأموية الحاكمة وتنفيذها بتقنية الفريسكو، التي تظهر معرفة واسعة لدى الفنان بالألوان وطرق تجهيزها.

٣- تؤكد الدراسة على حرية كبيرة للفنان من خلال المواضيع التي زينت جدران قصير عمرة، بالإضافة إلى العمل الجماعي، واختلاف في حرفية ومقدرة الفنانين في انجاز مثل هذه الموضوعات، من ناحية الأسلوب الفني المتنوع الذي ساد جميع الرسوم.

٤- تفضي هذه الدراسة إلى التنوع الكبير في الموضوعات والانتقال المفاجئ من موضوع لآخر، بالإضافة إلى تقسيم اللوحة الواحدة في بعض الأحيان إلى عدة مواضيع.

٥- هناك تباين في الرسوم الحيوانية التي تم تنفيذها في بعض المشاهد، حيث نفذت بالأسلوب الواقعي النابض بالحيوية والانفعال.

٦- تشير هذه الدراسة إلى التأثر الواضح بفنون الأمم السابقة للإسلام، حيث لاحظنا عدة تأثيرات في الموضوعات المنفذة داخل قصير عمرة.

٧- تبين هذه الدراسة تعدد الفنانين الذين قاموا بمثل هذا العمل الفريد والمتعدد الأغراض.

٨- تذهب هذه الدراسة إلى إمكانية القول بان موضوعات رسومات قصير عمرة اعتمدت في تنفيذها على النصوص الأدبية ودواوين الشعر.

٩- تفيد الدراسة أن جميع هذه المشاهد إنما تمثل اهتمامات الوليد بن يزيد وما عرف عنه بحبه للخيل والصيد والملاهي.

١٠- تتجه الدراسة للقول بان رسوم قصير عمرة تعطينا صورة واضحة عن حياة الخليفة الوليد، حيث تتماشى مع النسق العام لحياته.

المراجع العربية

القرآن الكريم

١. الألفي، أبو صالح. الفن الإسلامي أصوله فلسفته مدارسه، دار المعارف، لبنان، ١٩٨٠م.

٢. باسندوه، عبد الرحمن عبود احمد. الرسوم الجدارية الإسلامية في بلاد الشام والعراق حتى نهاية العصر العباسي الأول، رسالة دكتوراه جامعة الملك سعود، ٢٠٠٧م.

٣. الباشا، حسن. التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، القاهرة، ١٩٥٩م.

٤. بهنسي، عفيف. الفن العربي الإسلامي في بداية تكونه، دار الفكر – ط١ – ١٩٨٣م.

٥. بهنسي، عفيف. القصور الشامية وزخارفها في عهد الأمويين، دمشق، ١٩٨٦م.

٦. حسن، زكي محمد. فنون الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٠م.

٧. حسني، إيناس. اثر الفن الإسلامي على التصوير في عصر النهضة، دار الجيل، ٢٠٠٥م.

٨. الربضي، إنصاف جميل. علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، دار الفكر، عمان، ١٩٩٥م.

٩. الرشدان، وائل منير. القصور الأموية في المملكة الأردنية الهاشمية، جامعة الملك سعود، ٢٠٠٩م.

١٠. زيادين، فوزي. قصير عمرة الأموي، دائرة الآثار العامة، عمان، ١٩٧٧م.

١١. السلطاني، خالد. العمارة في العصر الأموي، دار المدى للنشر، ط١، ٢٠٠٦م.

١٢. الشرع، رائد رزق. رسوم أصحاب الحرف في قصير عمرة، المجلة الأردنية للتاريخ والآثار، المجلد ٣ العدد ١، ٢٠٠٩م.

١٣. الصابوني، حلا. ملخص الفن الإسلامي في المشرق العربي منذ نشأته حتى القرن العاشر الميلادي في نماذج من الفنون الجدارية، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية المجلد الخامس والعشرون، العدد الثاني، ٢٠٠٩م.

١٤. الطايش، علي احمد. الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة في العصر الأموي والعباسي، القاهرة، ٢٠٠٠م.

١٥. العابدي، محمود. القصور الأموية، مطابع الشركة الصناعية، عمان، ١٩٥٨م.

١٦. عبده، عبد الله كامل موسى. الأمويون وآثارهم المعمارية، دار الآفاق العربية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.

١٧. عبيد، كلود. التصوير وتجلياته في التراث الإسلامي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٨م.

١٨. عطوان، حسين. الوليد بن يزيد – عرض ونقد – دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م.

١٩. عطية، محسن محمد. موضوعات في الفنون الإسلامية، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثالثة، ١٩٩٩م.

٢٠. علام، نعمت إسماعيل. فنون الشرق الأوسط في العصور الإسلامية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢م.

٢١. فاروقة، بسام عمر. قصير عمرة ورسوماته الجدارية، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، ١٩٩٥م.

٢٢. فرغلي، أبو الحمد محمود. التصوير الإسلامي نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩١م.

٢٣. كريزويل، ك. الآثار الإسلامية الأولى، نقله إلى العربية عبد الهادي عبلة، دار قتيبة، دمشق، ١٩٨٤م.

٢٤.نايف، وجدان علي. سلسلة التعريف بالفن الإسلامي الأمويون العباسيون الأندلسيون، الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عمان، الأردن، ١٩٨٨م.

المراجع الاجنبية

1. Almagro,M. **Qusayr Amra, Residence et Bains Omeyyads Dans Le Desert de Jordaine**. Madrid, 1975.

2. Fowden, Garth. **Qusayr ‘Amra: Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria**, London, 2004.

3. J.-P. Brunet, R . Nadal and Cl. Vibert-Guigue. **The Fresco of the Cupola of Qusayr Amra**, Denmark, 1998.

4. Palma, Giovanna, and others. **Submitted to the Annual of the Department of Antiquities of Jordan** 56, 2013.

5. Taragan, Hana**. Constructing a Visual Rhetoric: Images of Craftsmen and Builders in the Umayyad Palace at Qusayr 'Amra**, London, 2008.

6. Vibert- Guigue, Claude & Bisheh, Ghazi. **Les Pintures de Qusayr Amra, Un Bain Omeyyade La Badiya Jordanienne**, 2007.

ملحق الأشكال



الرشدان، ٢٠٠٩م ص١٥١

a - Plan des bains de Qusayr 'Amra
(d'après ALMAGRO 1975, fig. 4, complété en 1995 et 1996 par Morin : mur de cour, de chaufferie et sāqiya).
Encrage Cl. Vibert-Guigue.

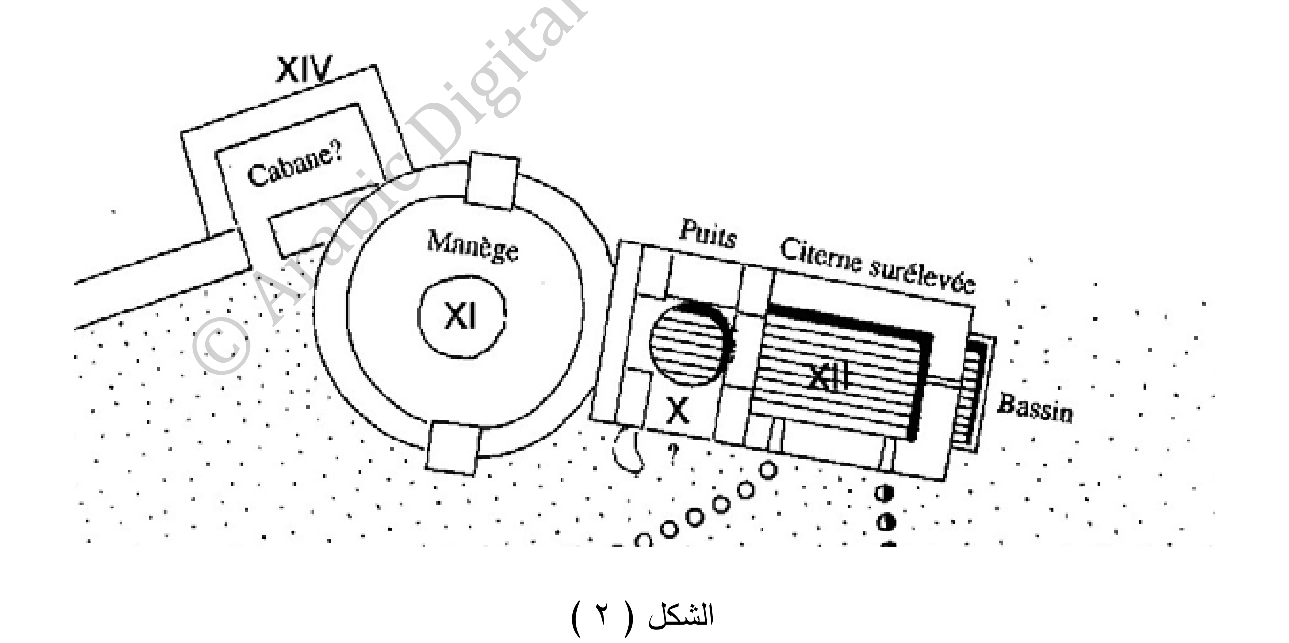
المخطط العام لقصير عمرة

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.3

الشكل (١)

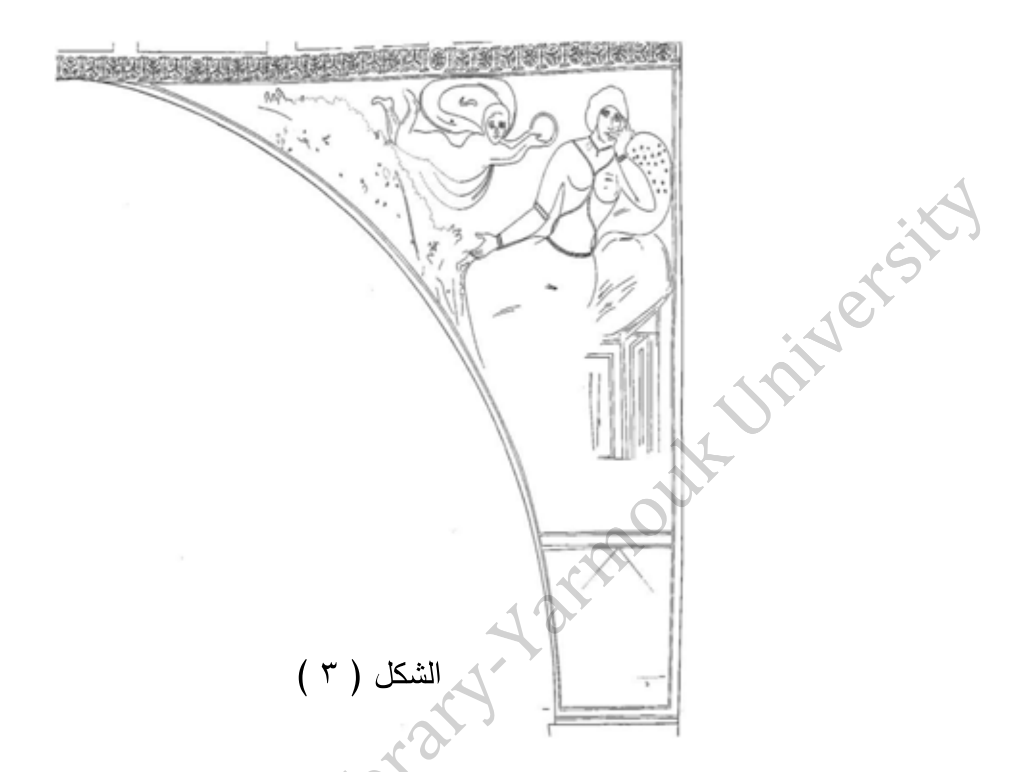


الرشدان، ٢٠٠٩م ص١٥٢



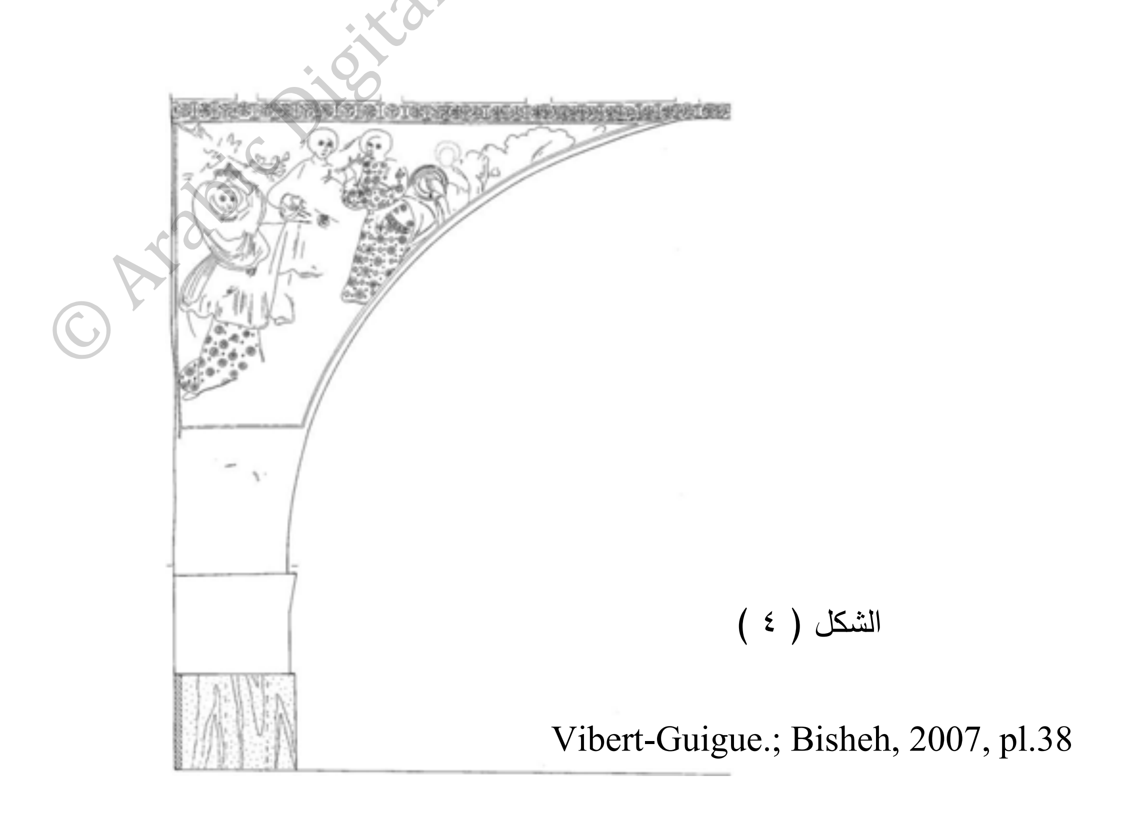
الشكل (٢)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.4



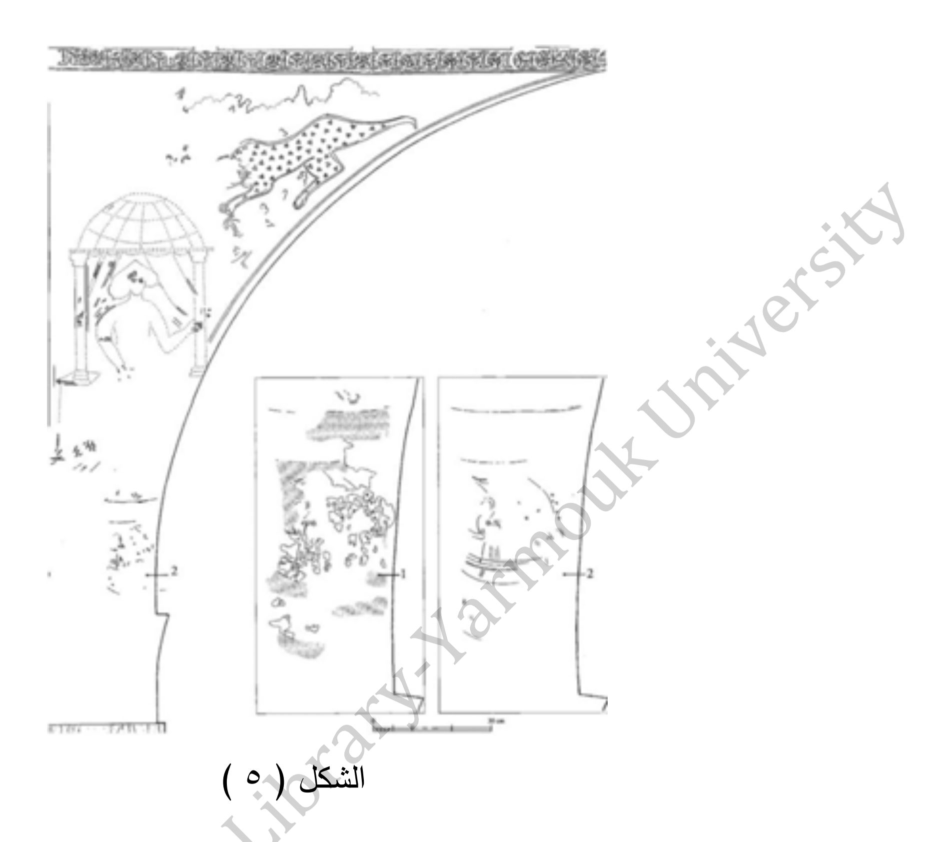
الشكل (٣)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.37



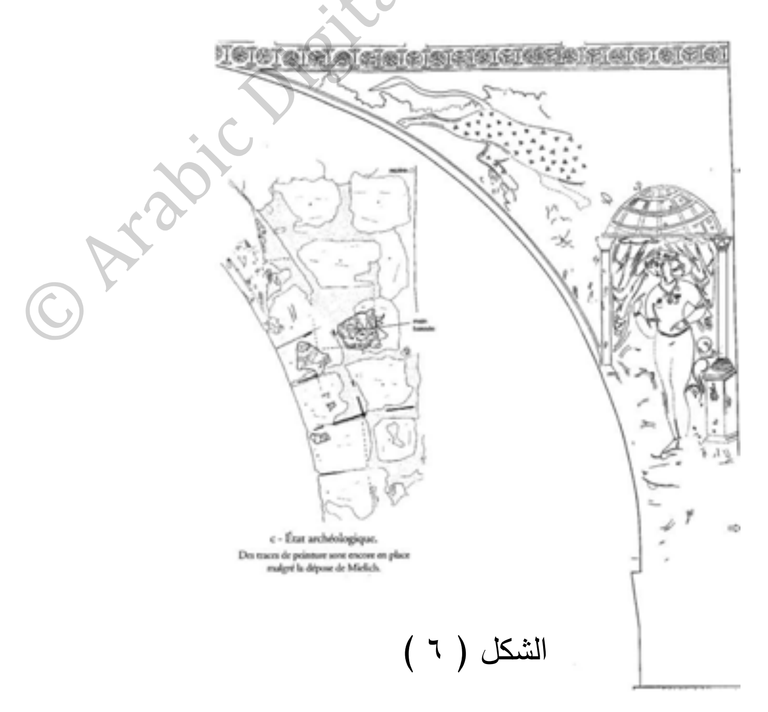
الشكل (٤)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.38



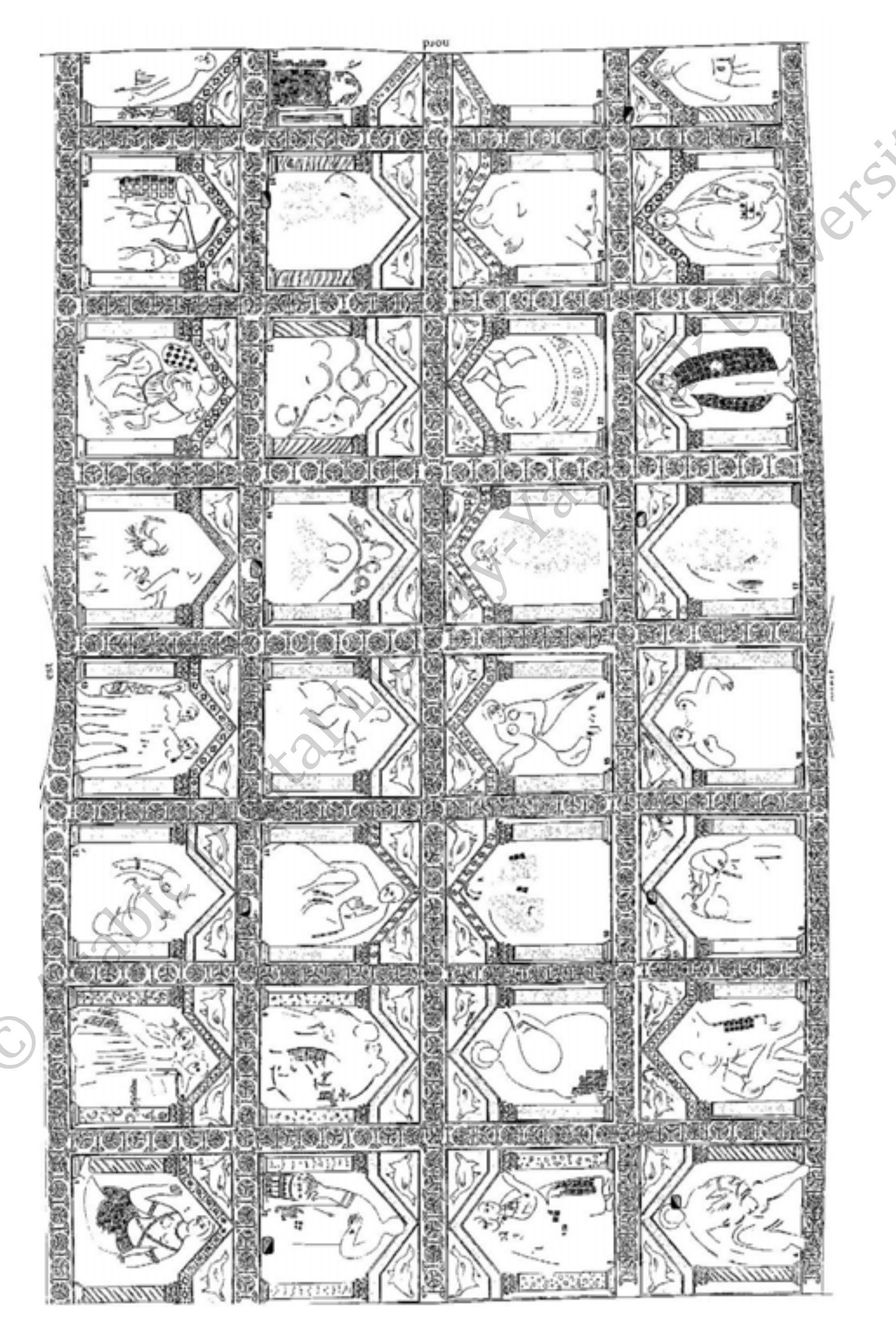
الشكل (٥)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.40



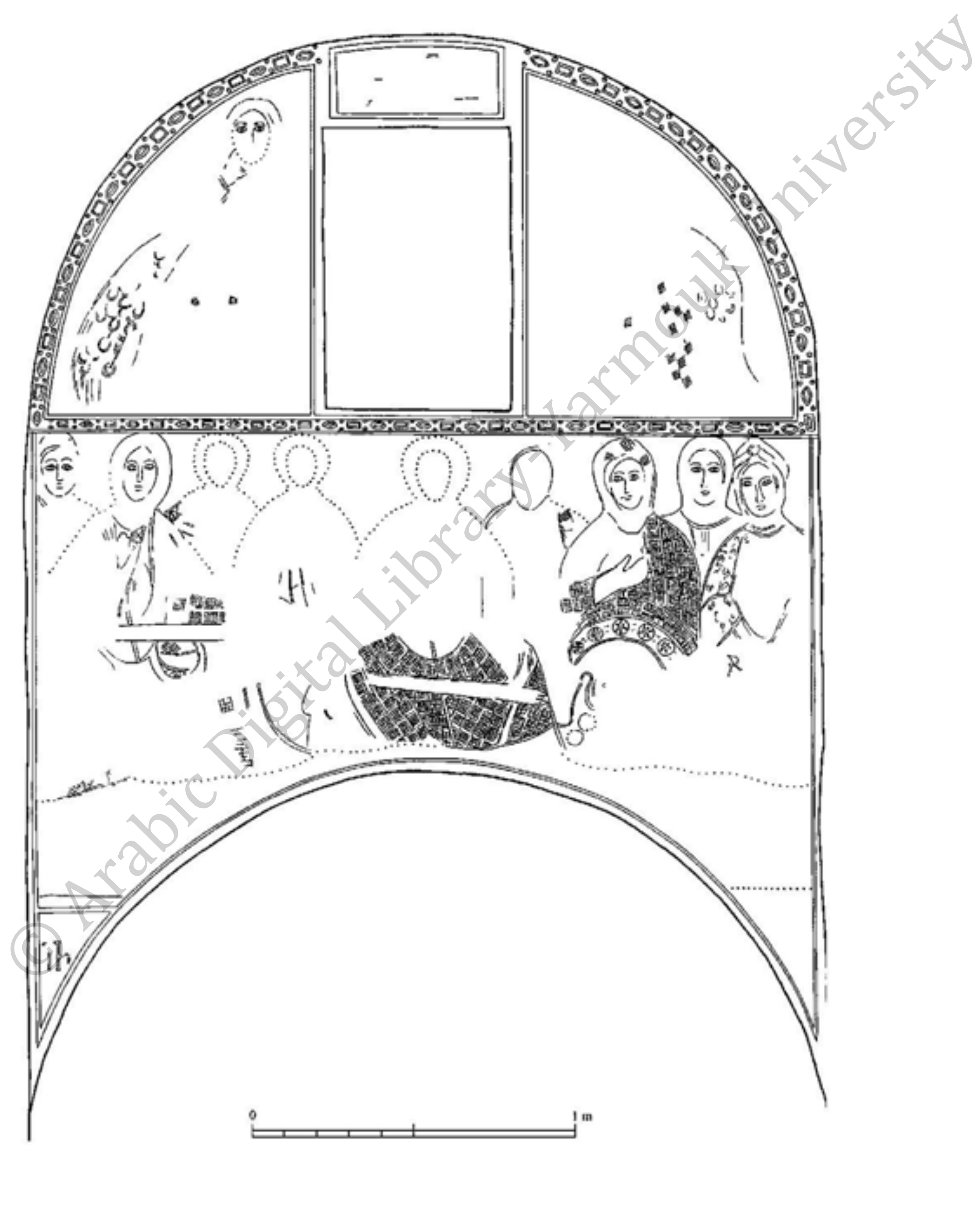
الشكل (٦)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.39



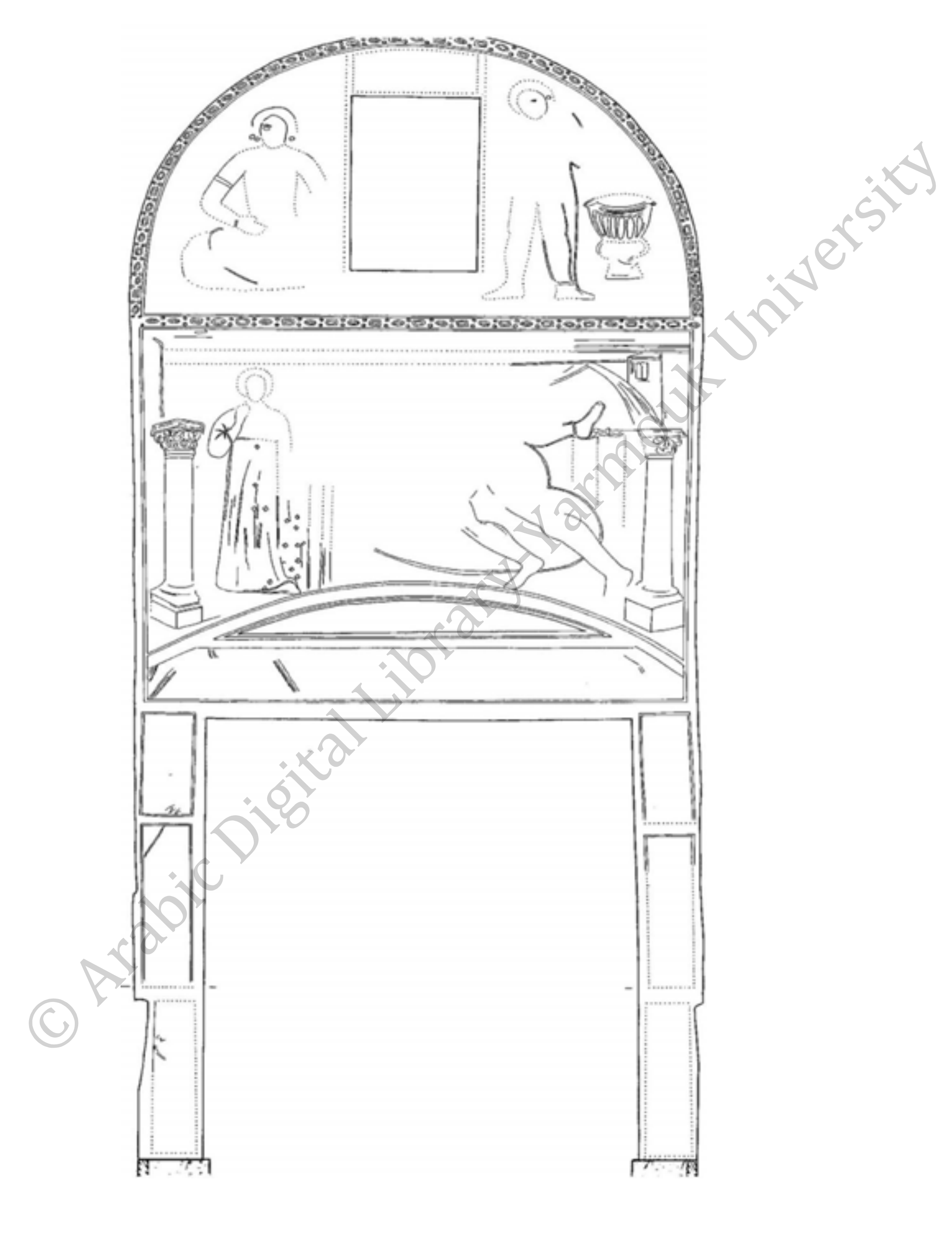
الشكل (٧)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.48



الشكل (٨)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.36



الشكل (٩)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.41



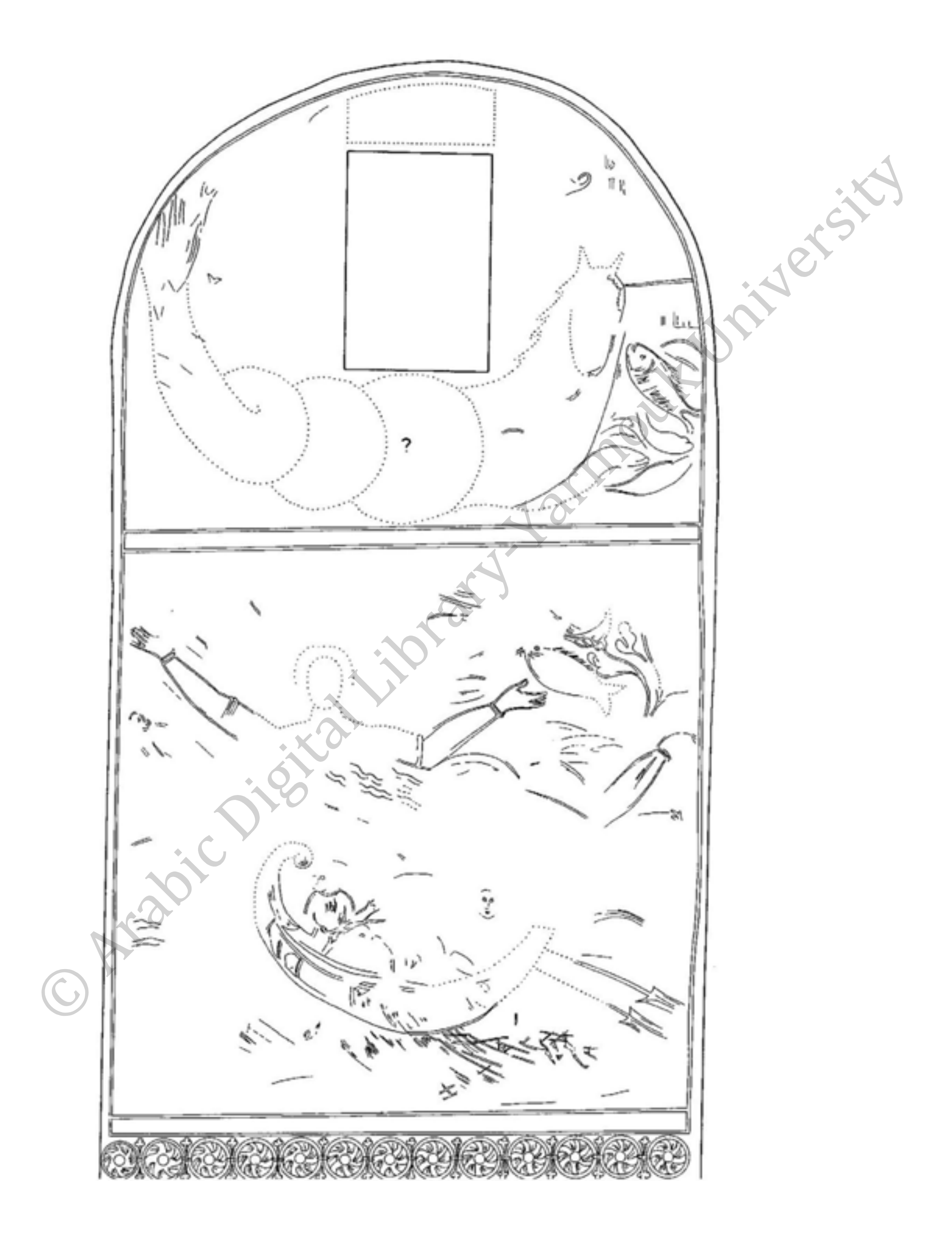
الشكل (١٠)   الشكل (١١)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.50



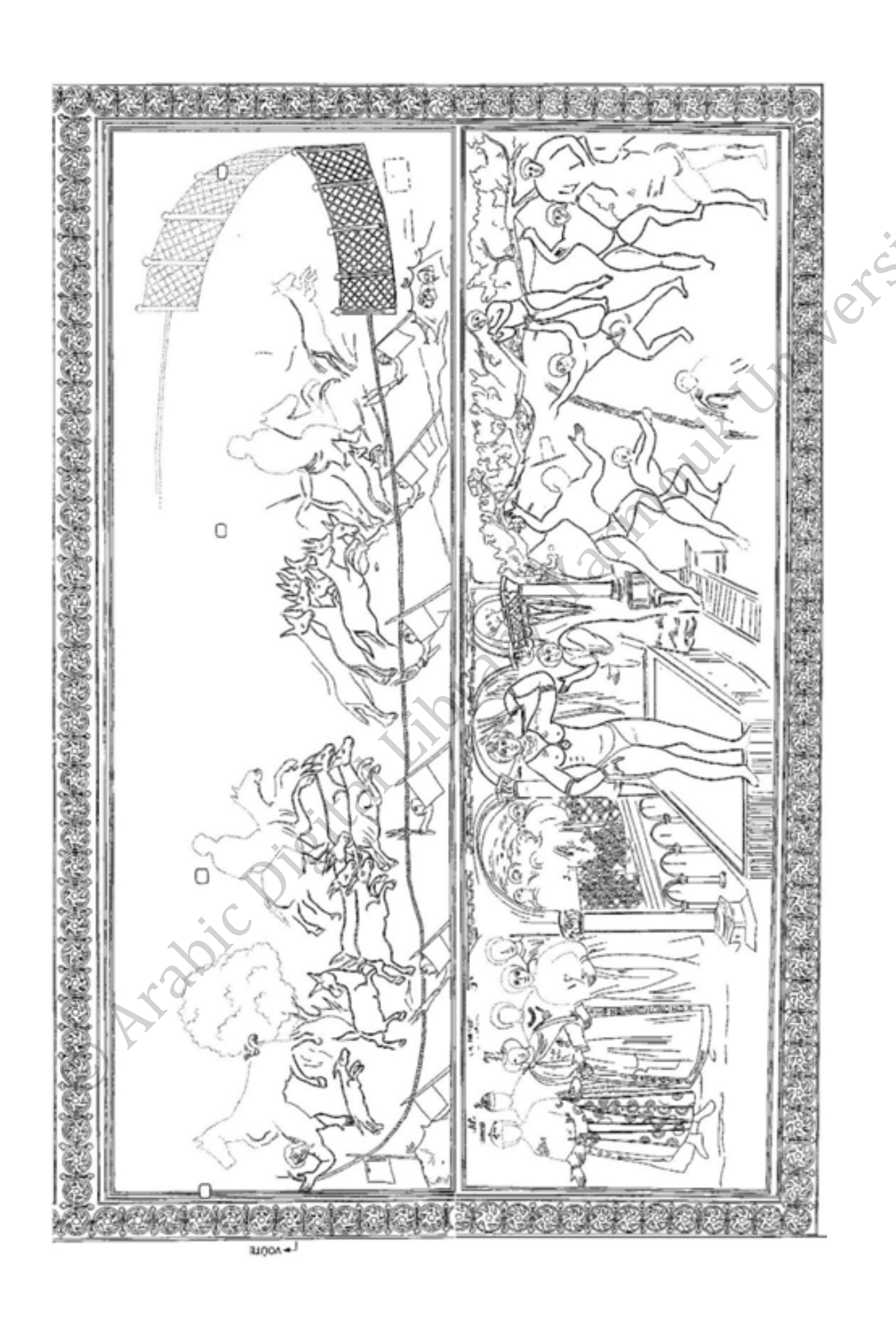
الشكل (١٢)   الشكل (١٣)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.49



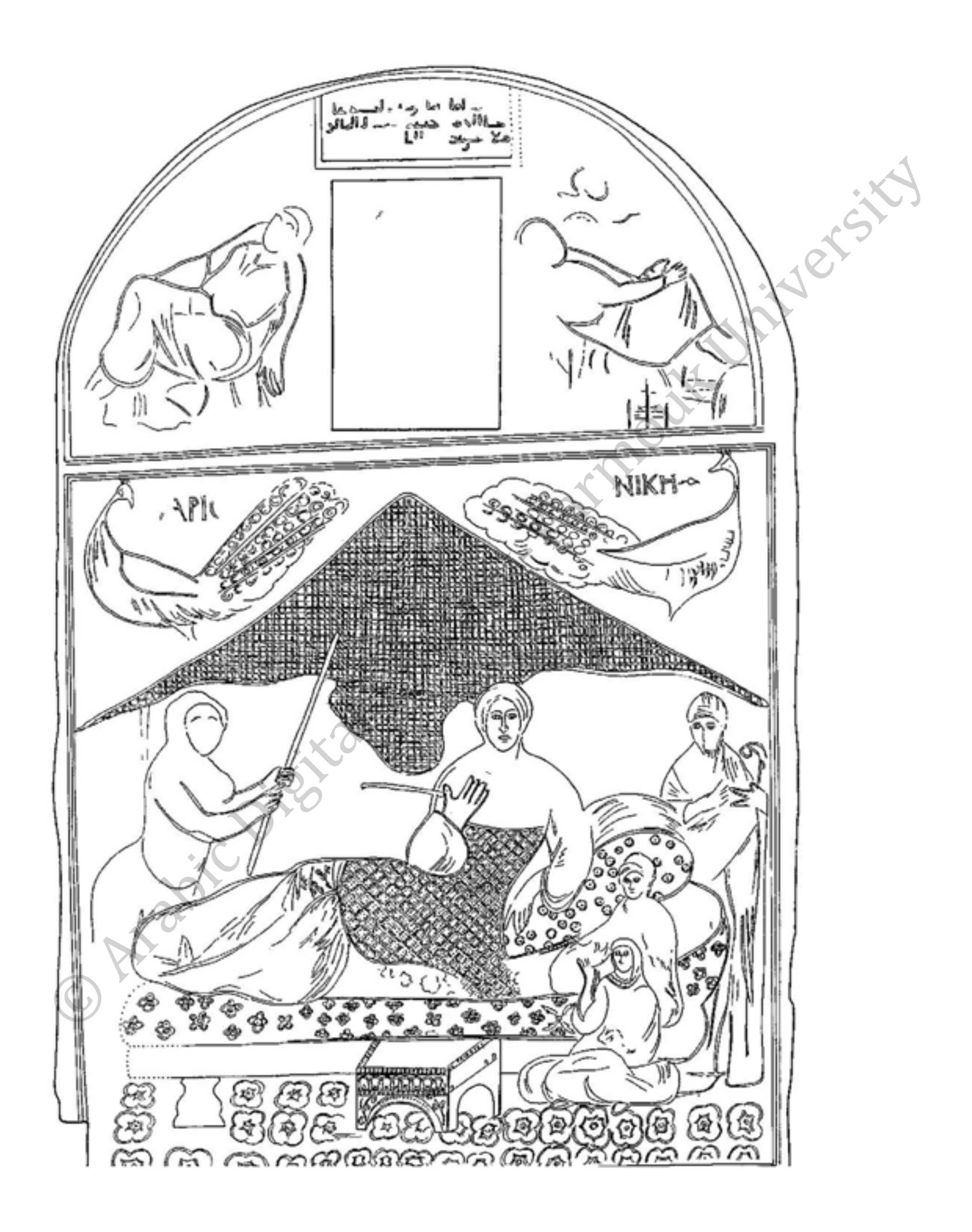
الشكل (١٤)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.31



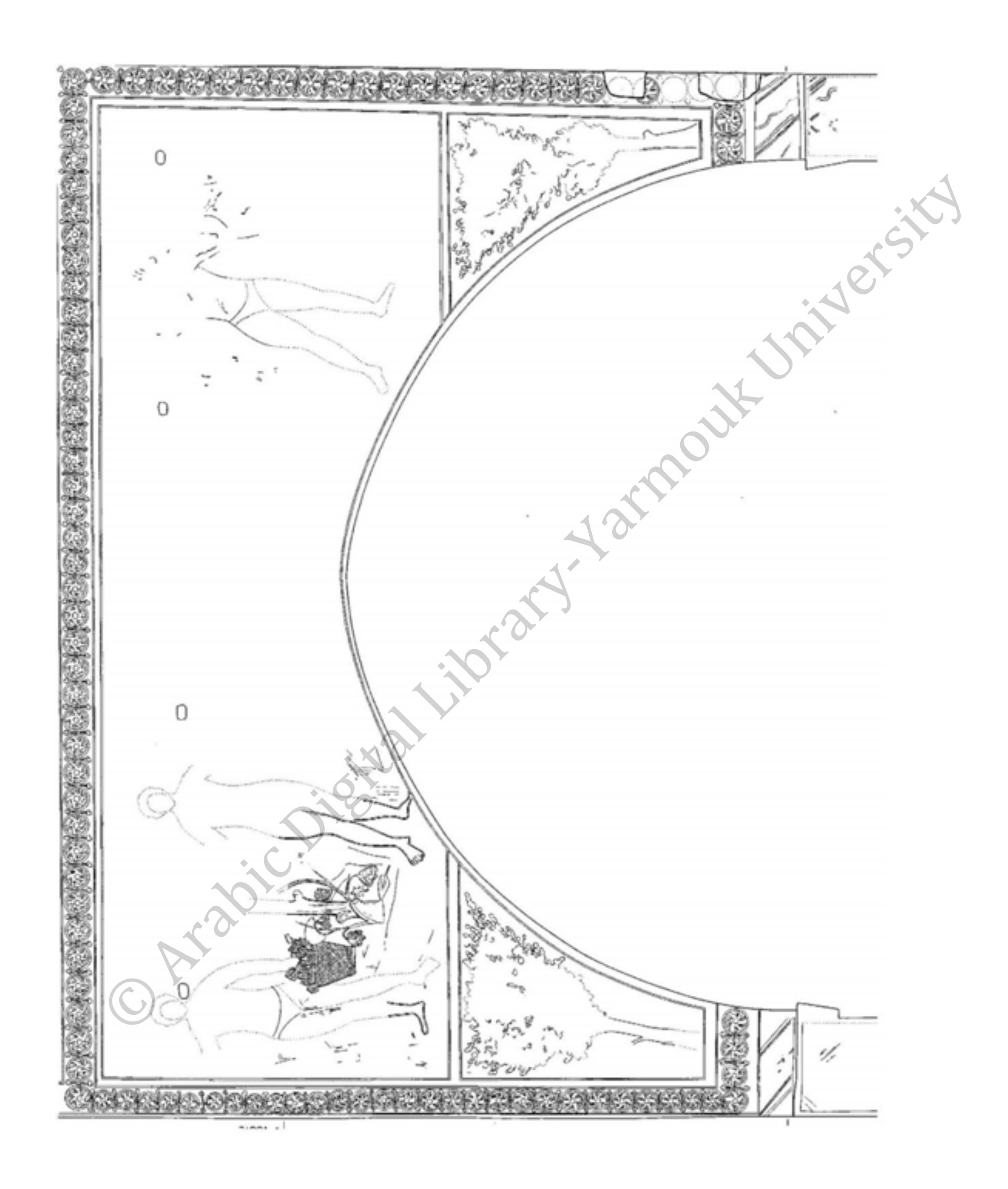
الشكل (١٥)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.34



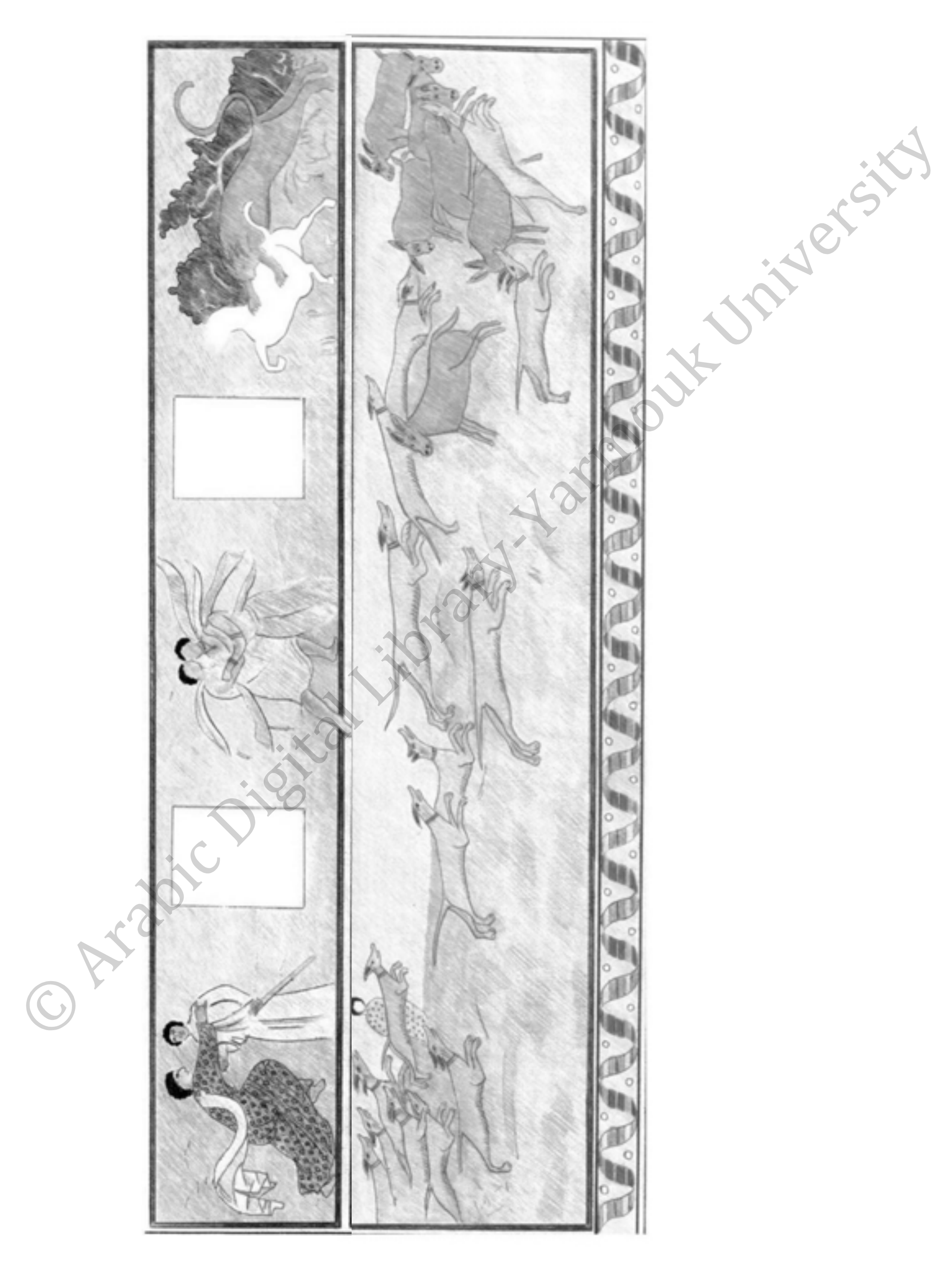
الشكل (١٦)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.26



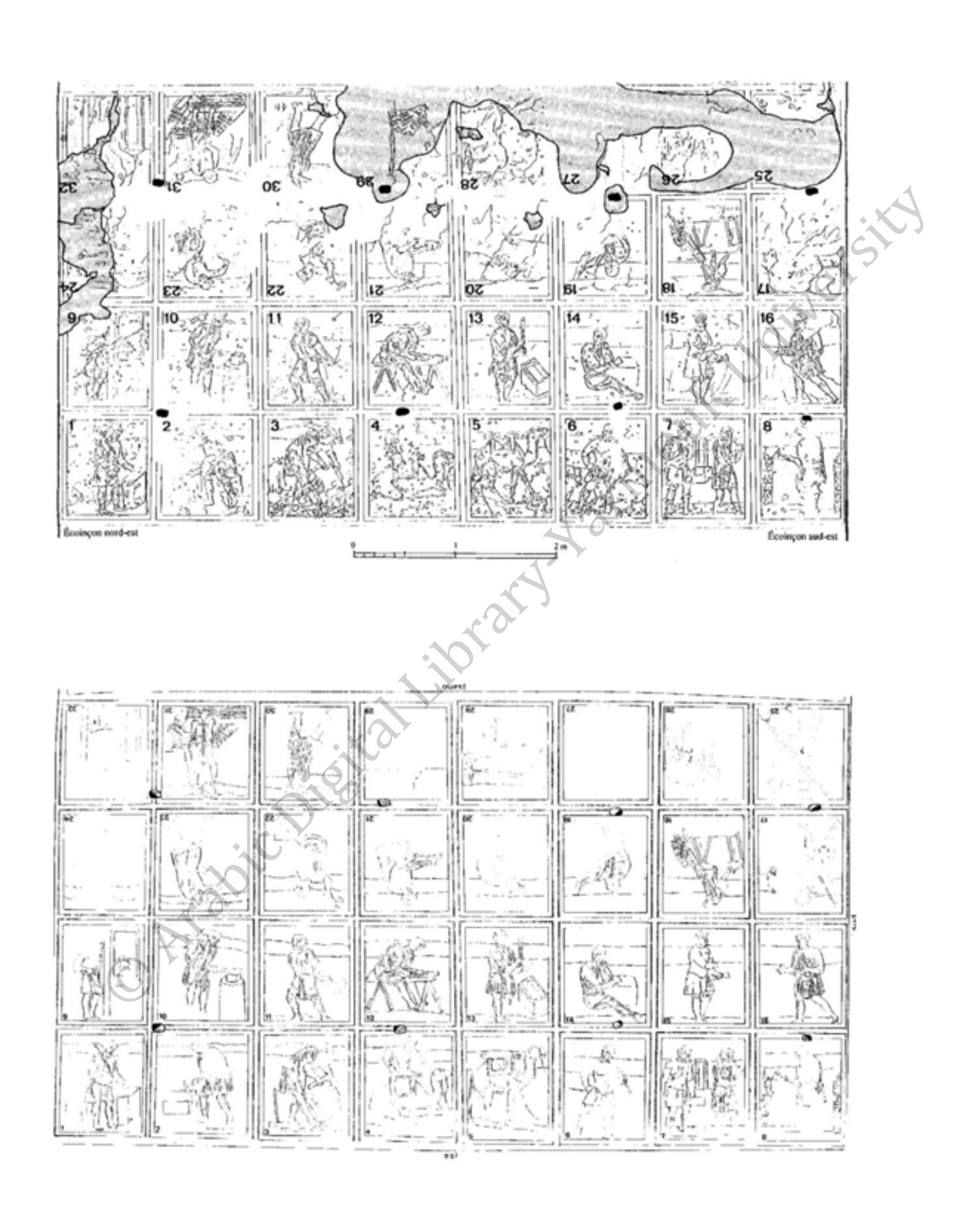
الشكل (١٧)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.33



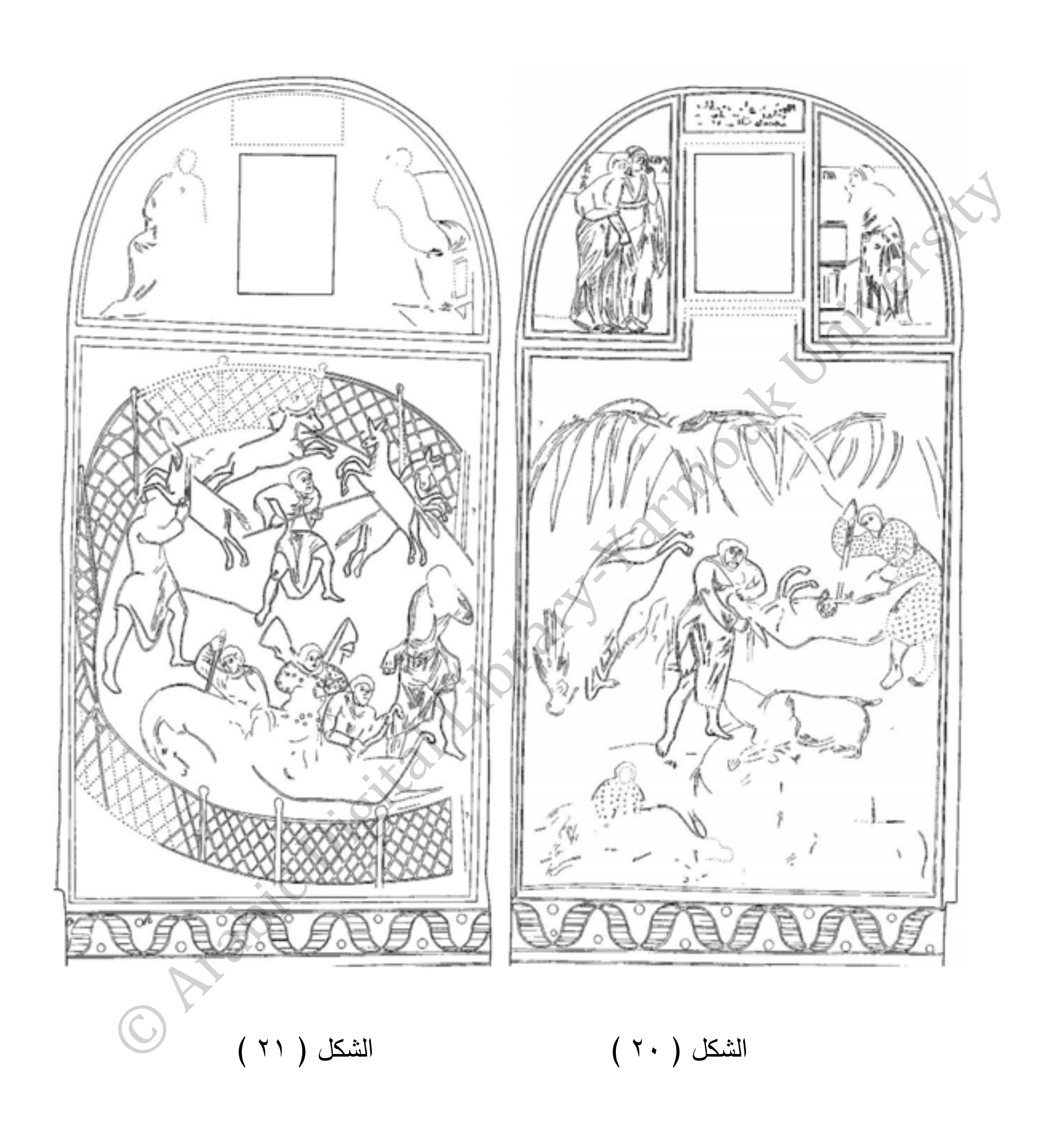
الشكل (١٨)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.7



الشكل (١٩)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.57



الشكل (٢١)

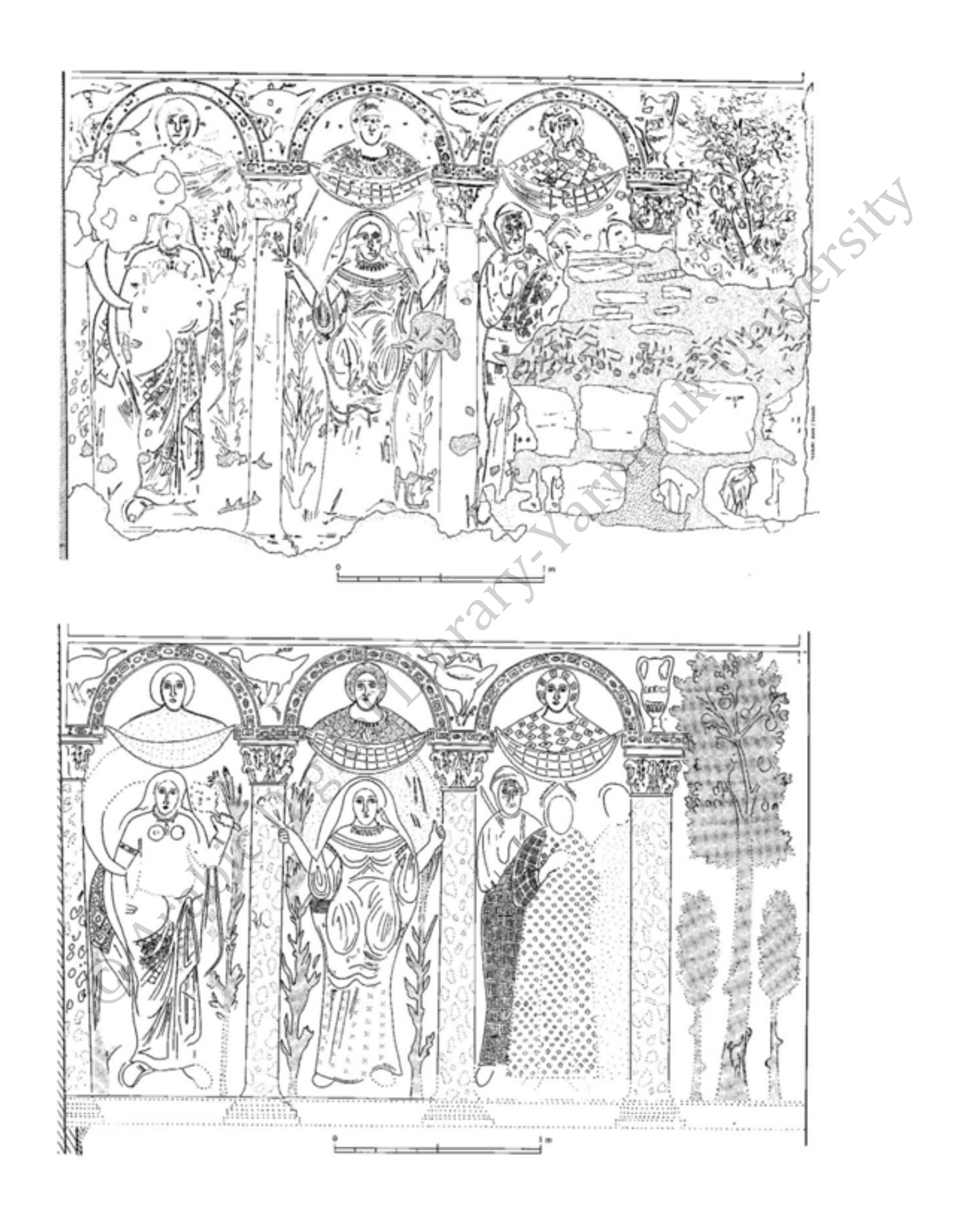
الشكل (٢٠)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.51,54



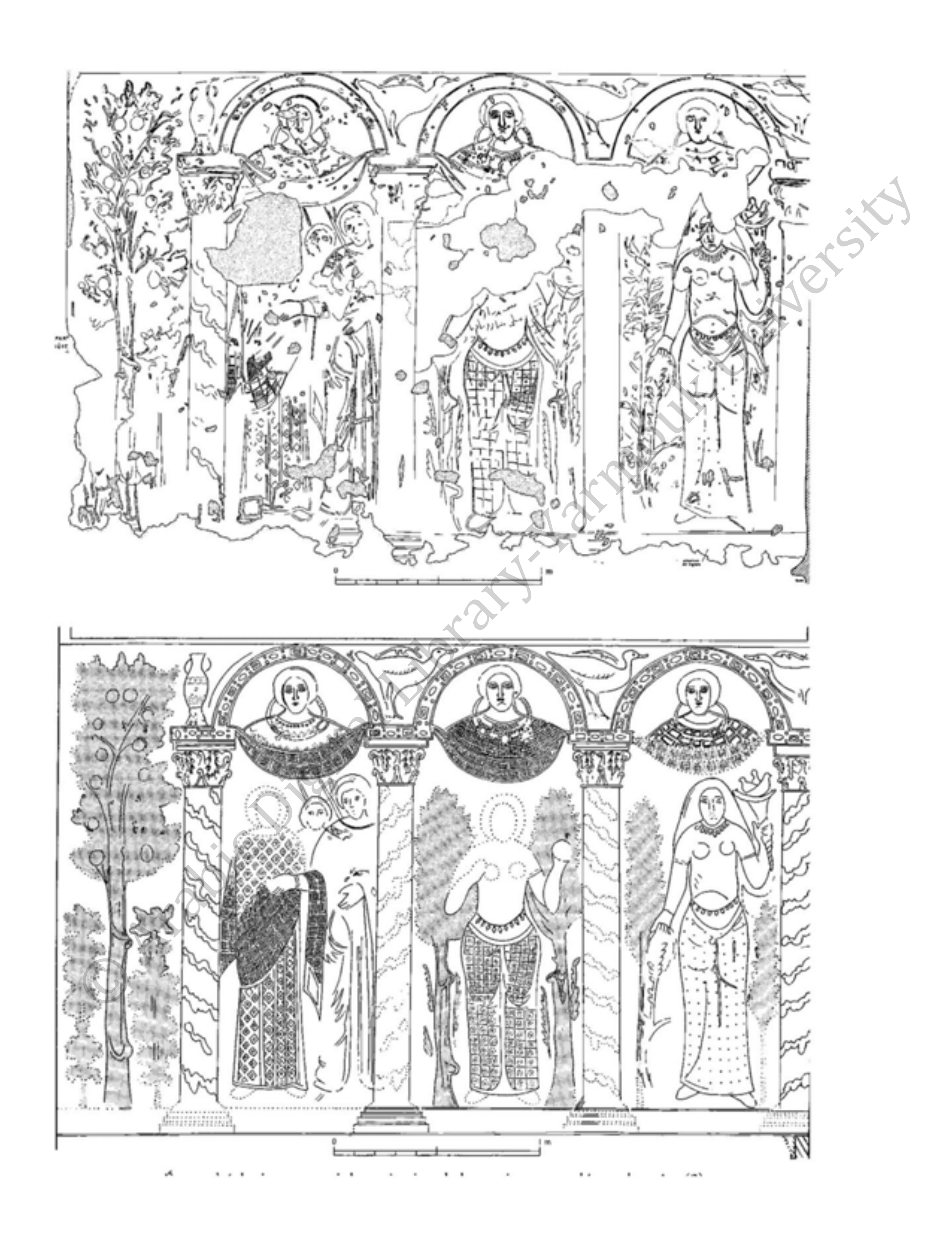
الشكل (٢٢)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.15



الشكل (٢٣)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.17



الشكل (٢٤)

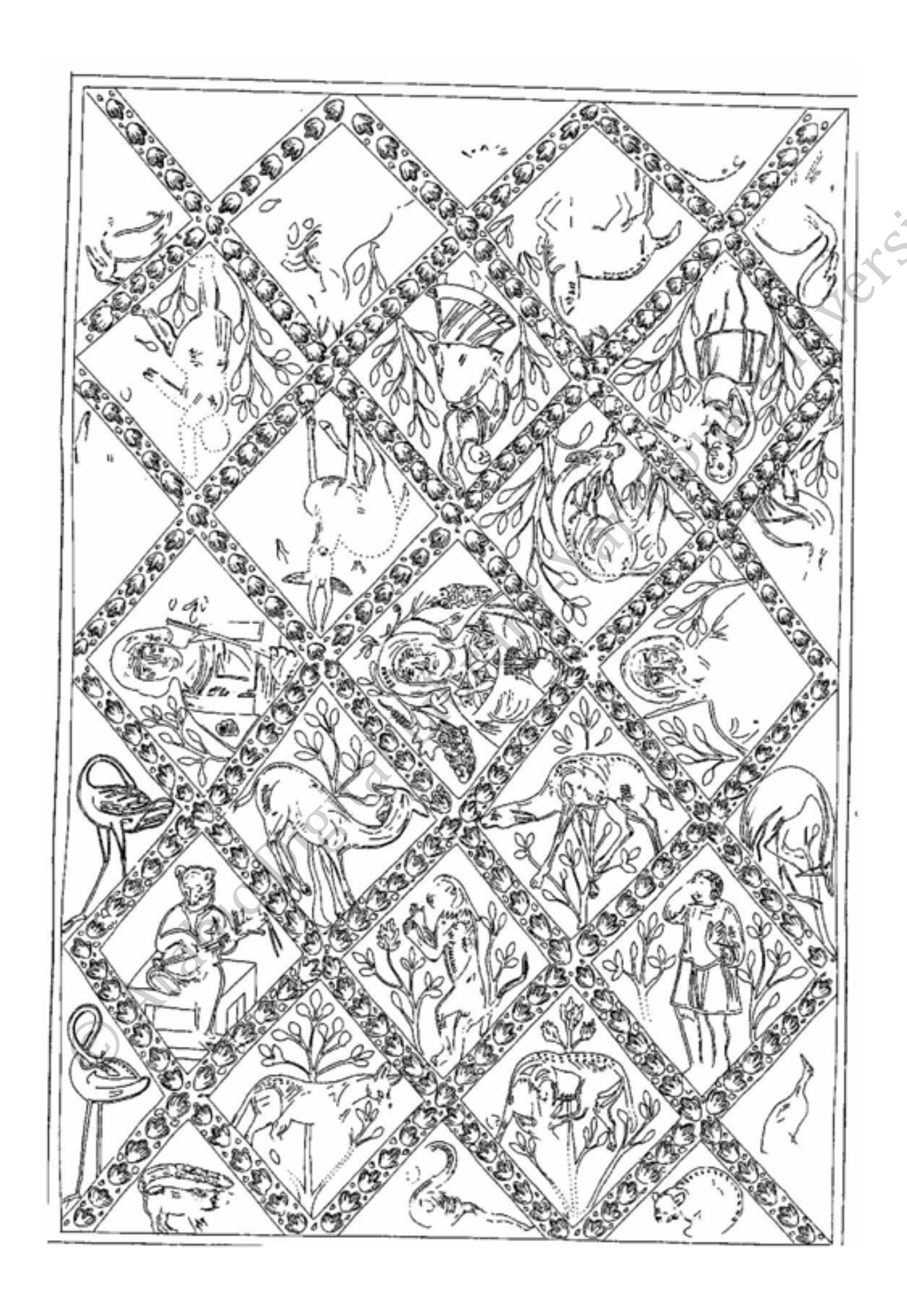
Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.18



الشكل (٢٥)

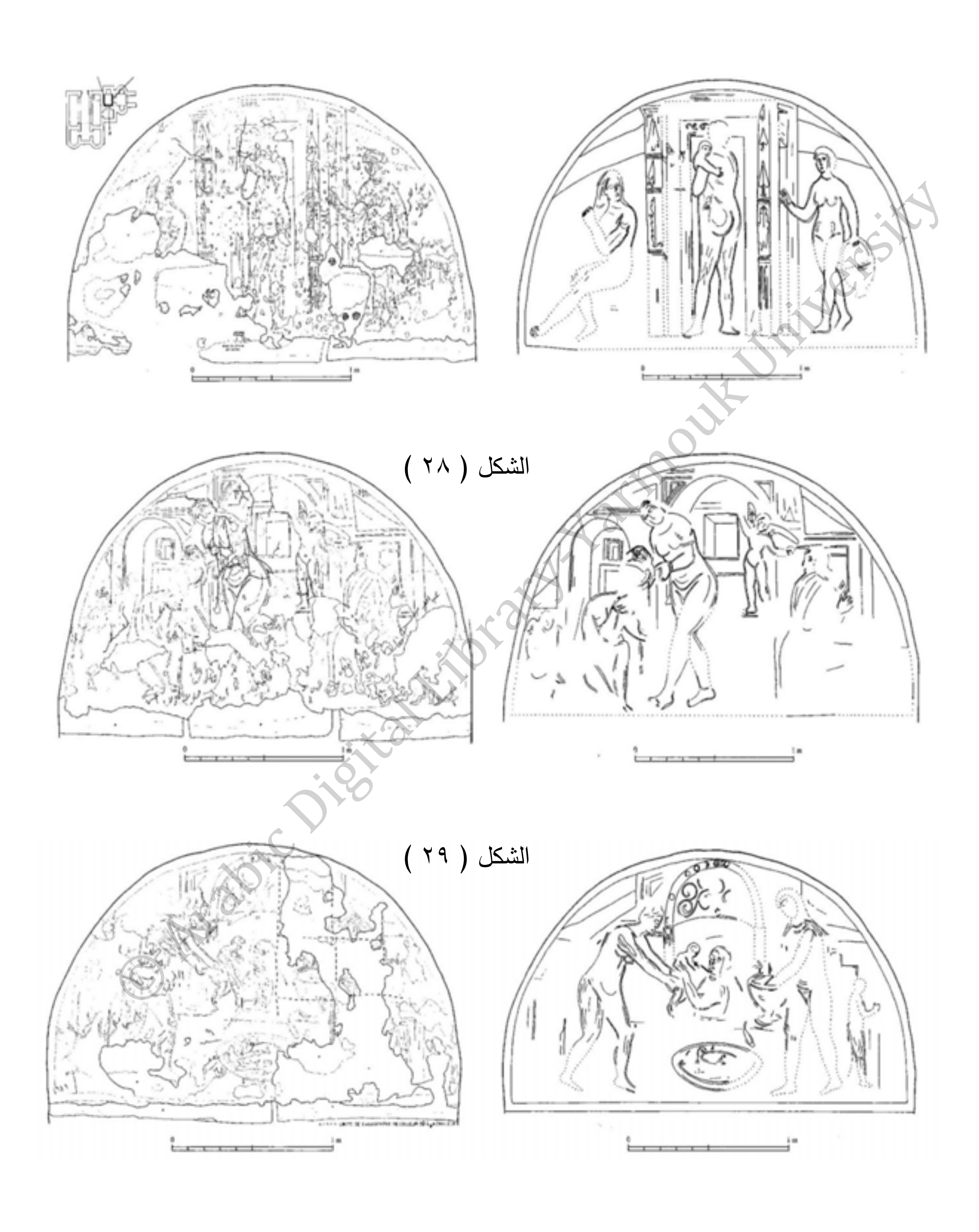
الشكل (٢٦)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.64



الشكل (٢٧)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.65

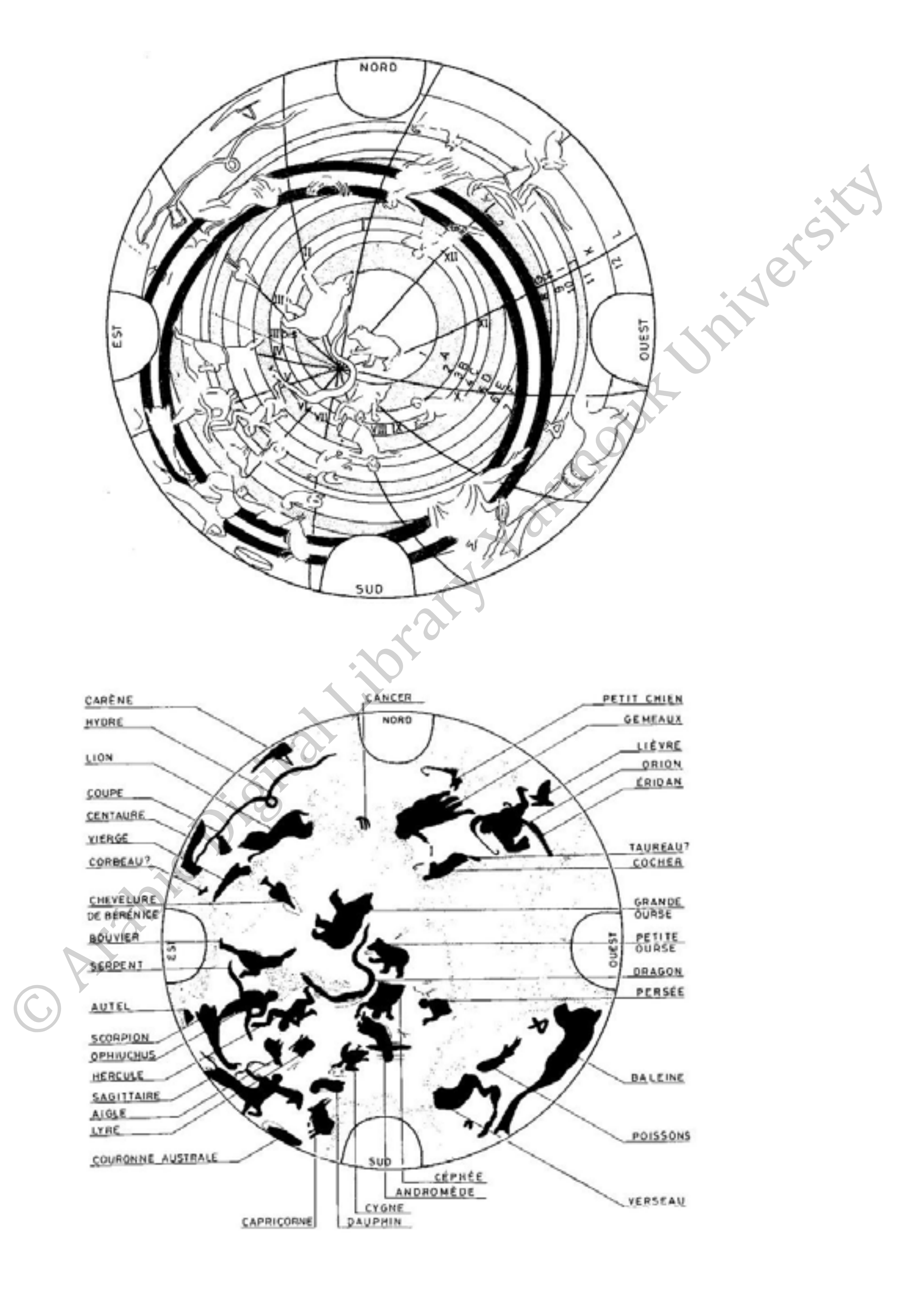


الشكل (٢٨)

الشكل (٢٩)

الشكل (٣٠)

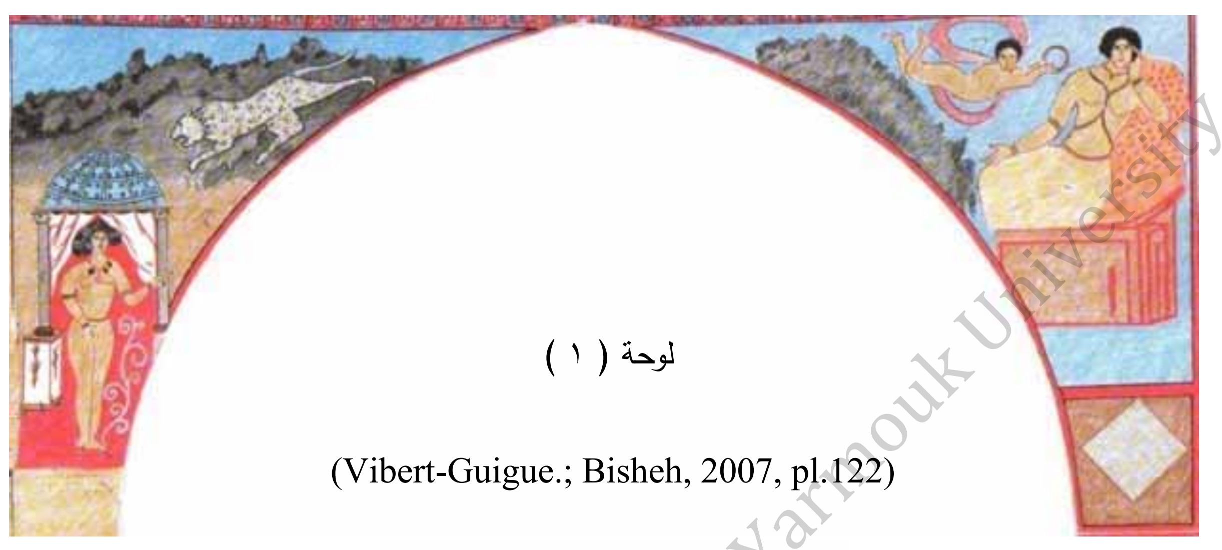
Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.68



الشكل (٣١)

Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.82

ملحق الصور



لوحة (١)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.122)

لوحة (٢)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.124)



لوحة (٣)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.123)



لوحة (٥)　　　　لوحة (٤)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.126)



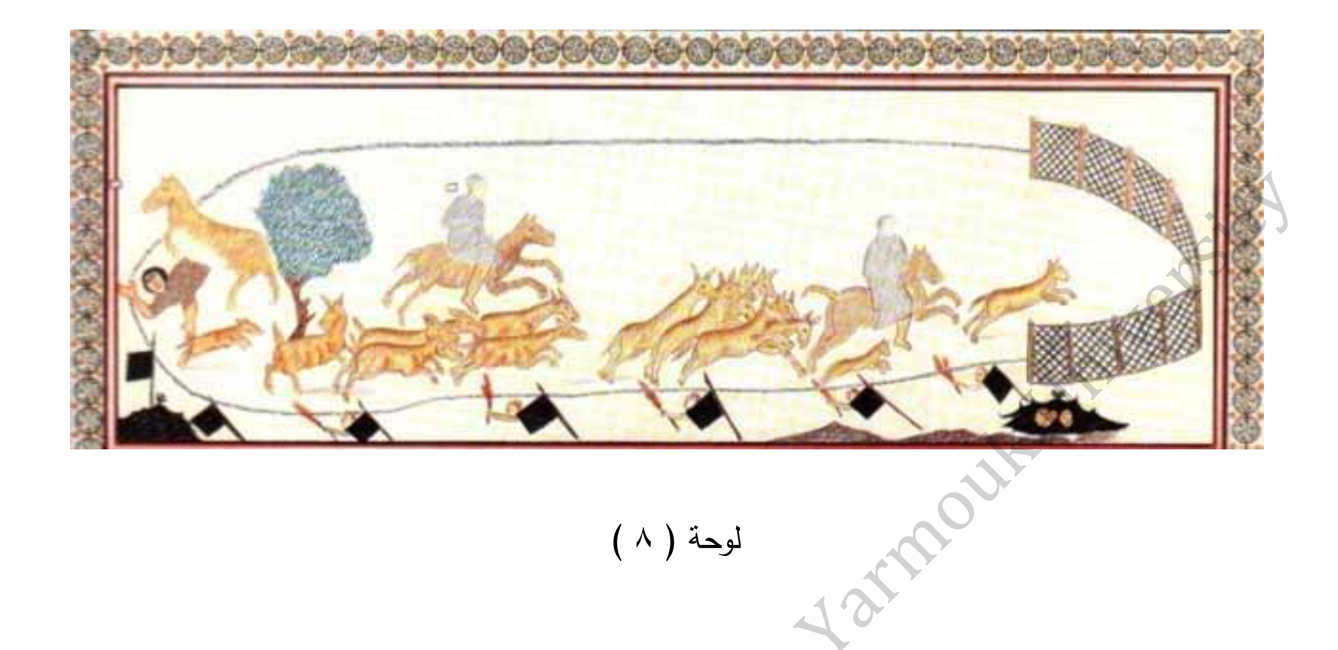
g - Musicien de l'intrados de l'arc est, segment nord.

لوحة (٦)

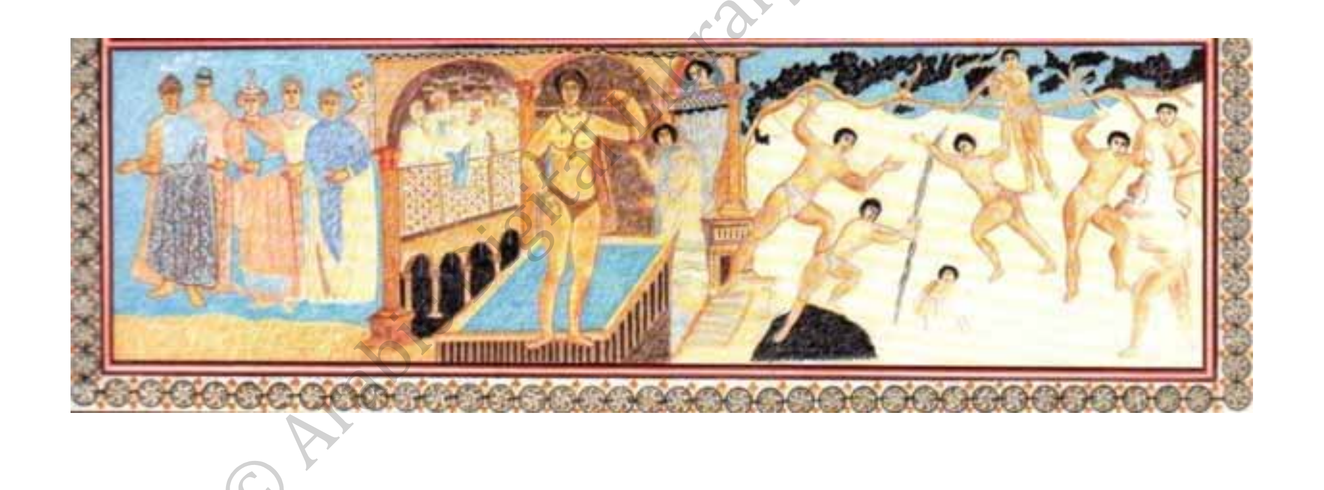
a - Essai de restitution en couleurs (gouache) de la porteuse de coupe et du médaillon sommital.

لوحة (٧)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.125)



لوحة (٨)

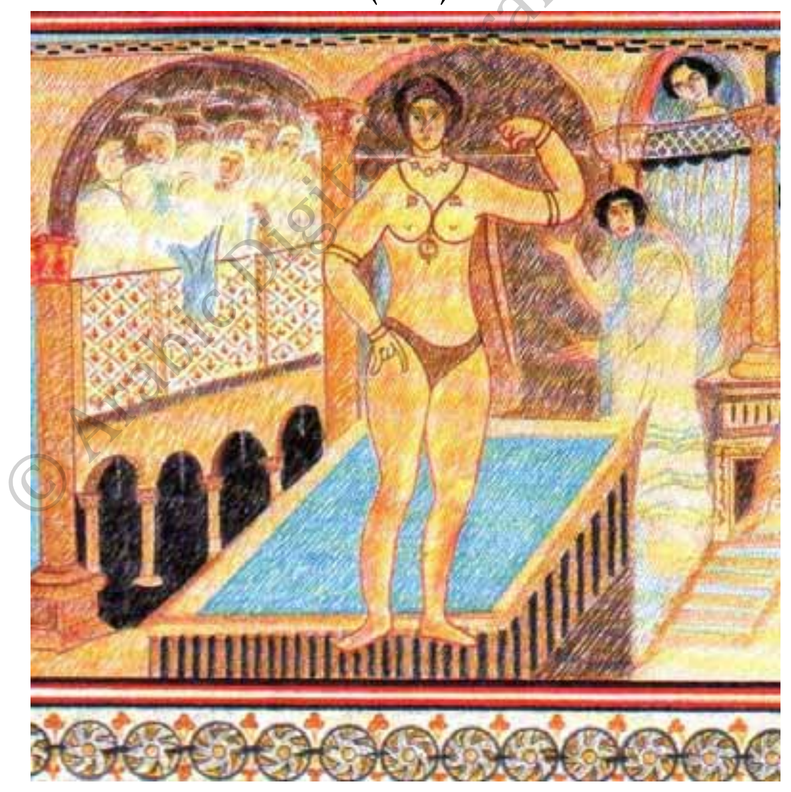


لوحة (٩)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.118)



لوحة (١٠)



لوحة (١١)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.118)

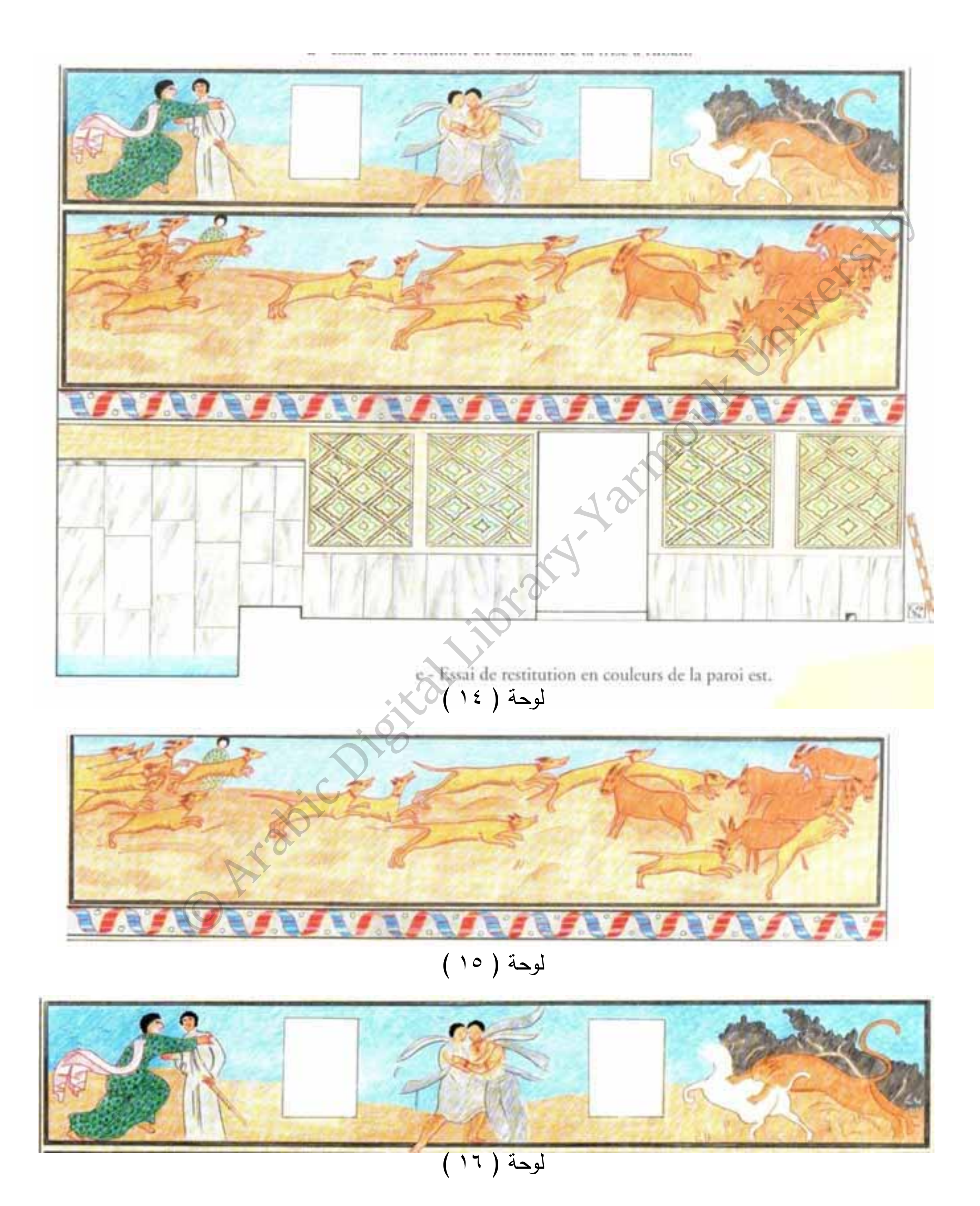


لوحة (١٢)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.118)

لوحة (١٣)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.141)

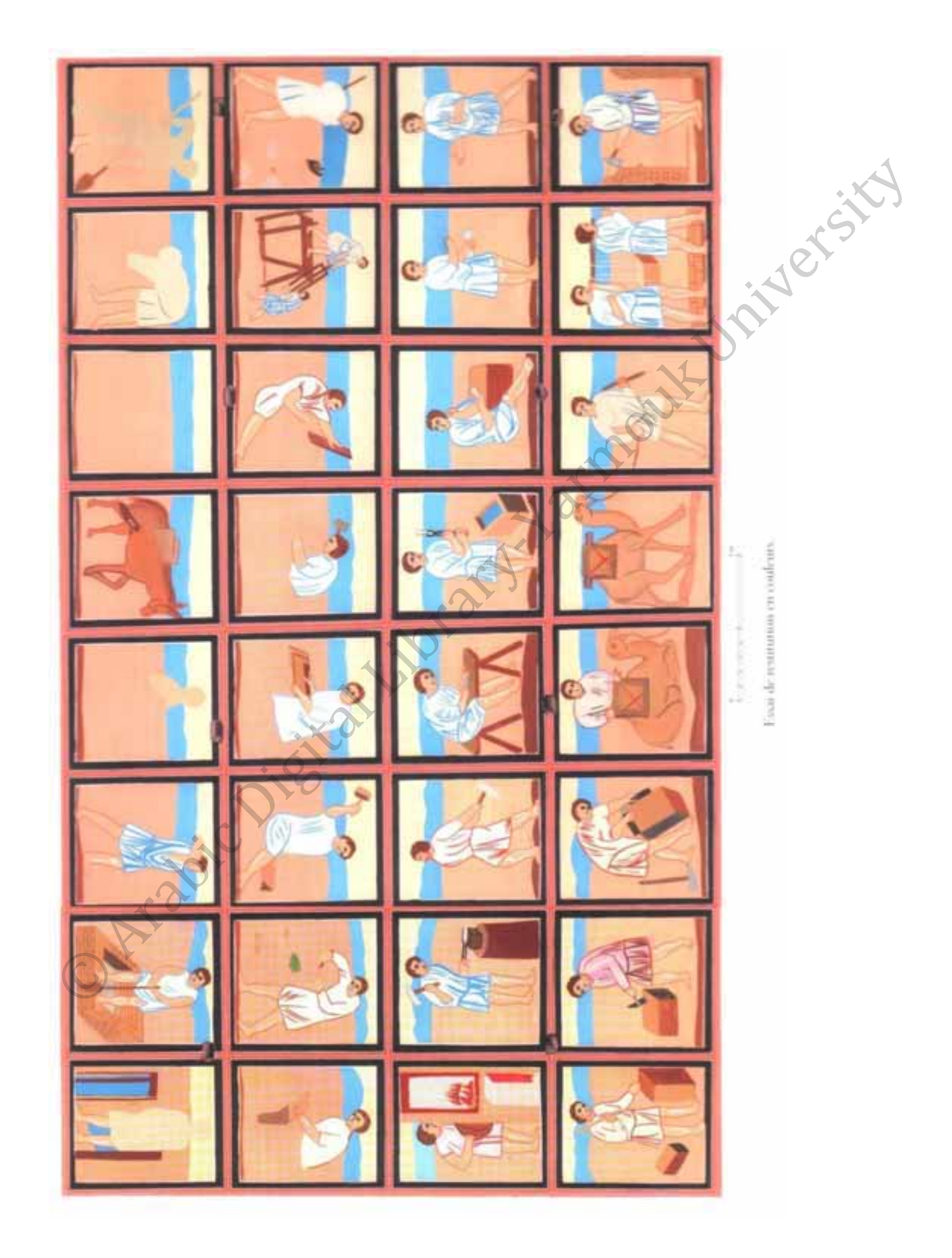


لوحة (١٤)

لوحة (١٥)

لوحة (١٦)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.130)



لوحة (١٧)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.131)



لوحة (١٨)



لوحة (١٩)

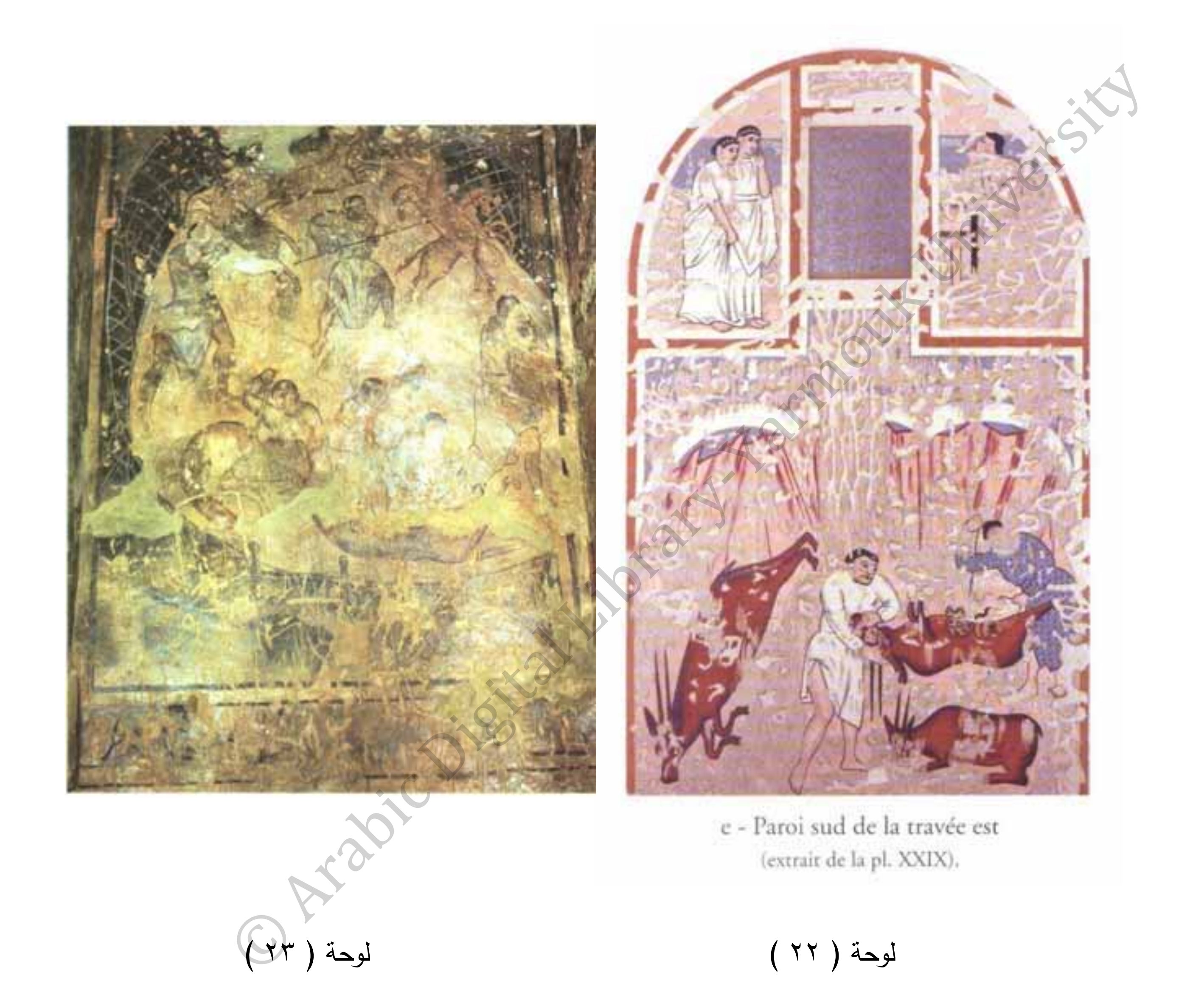


لوحة (٢٠)



لوحة (٢١)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.131)



لوحة (٢٢)

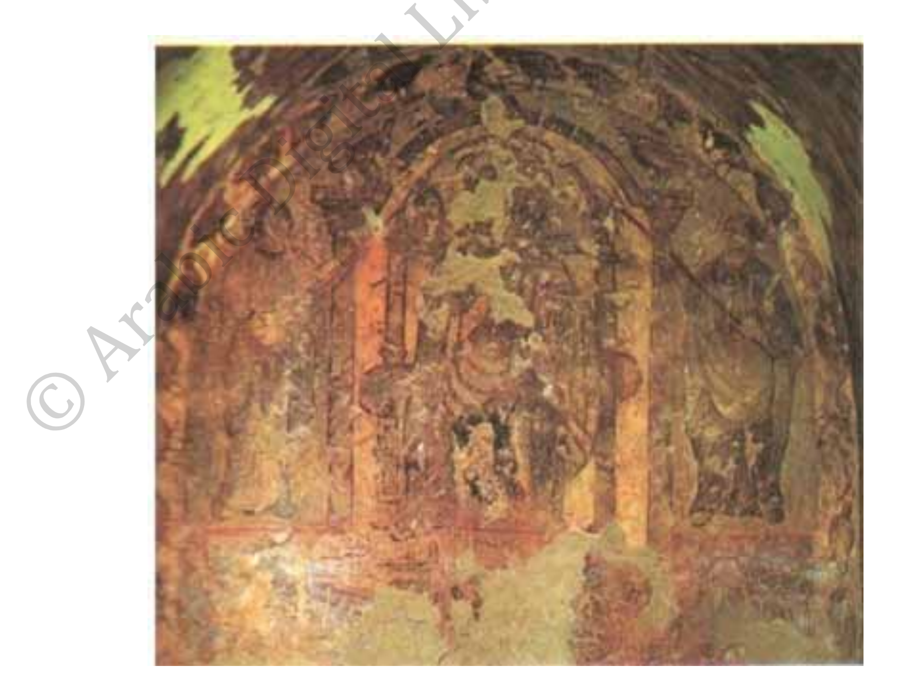
(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.141)

لوحة (٢٣)

(Almagro, Martin. 1975)

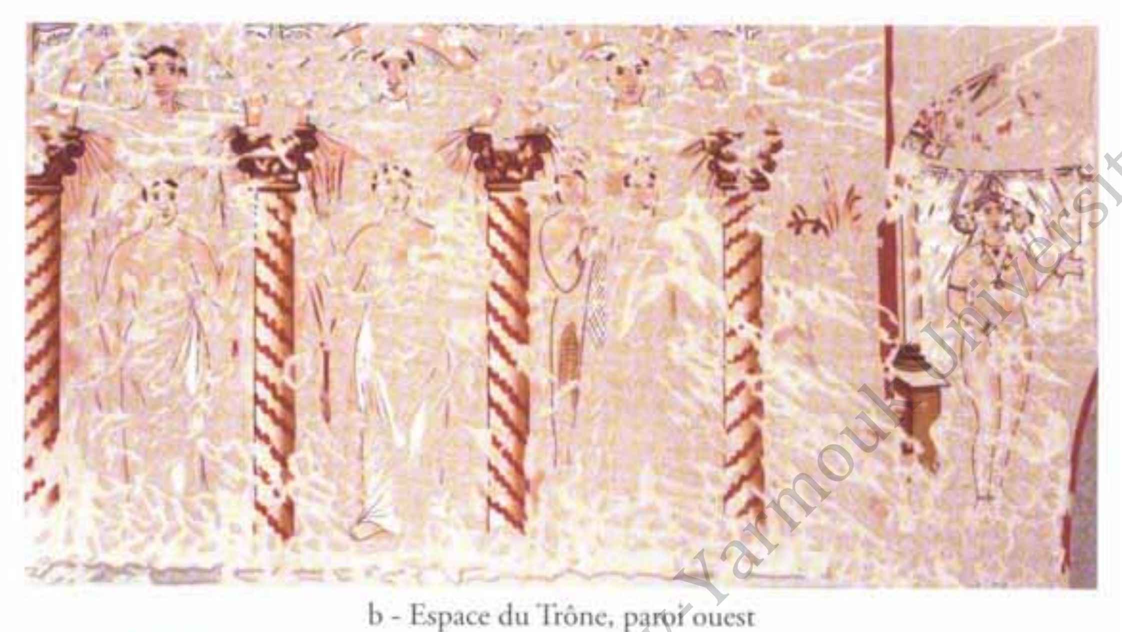


(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.141)



لوحة (٢٤)

(Almagro, Martin. 1975)



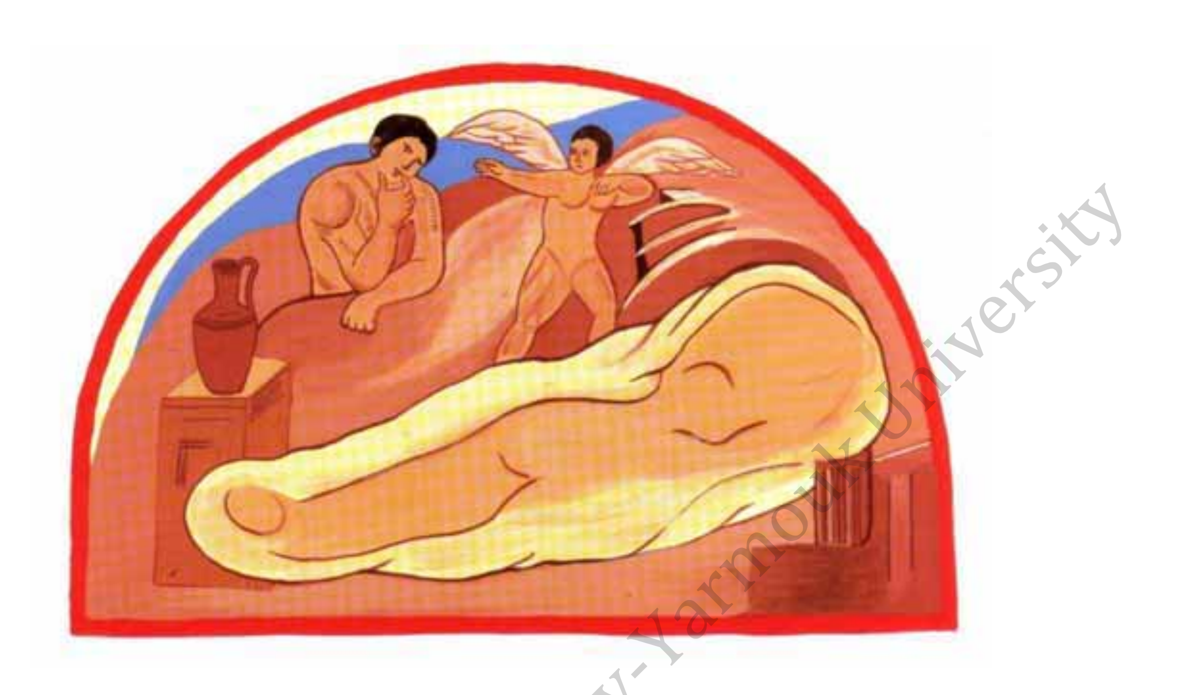
لوحة (٢٥)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.141)



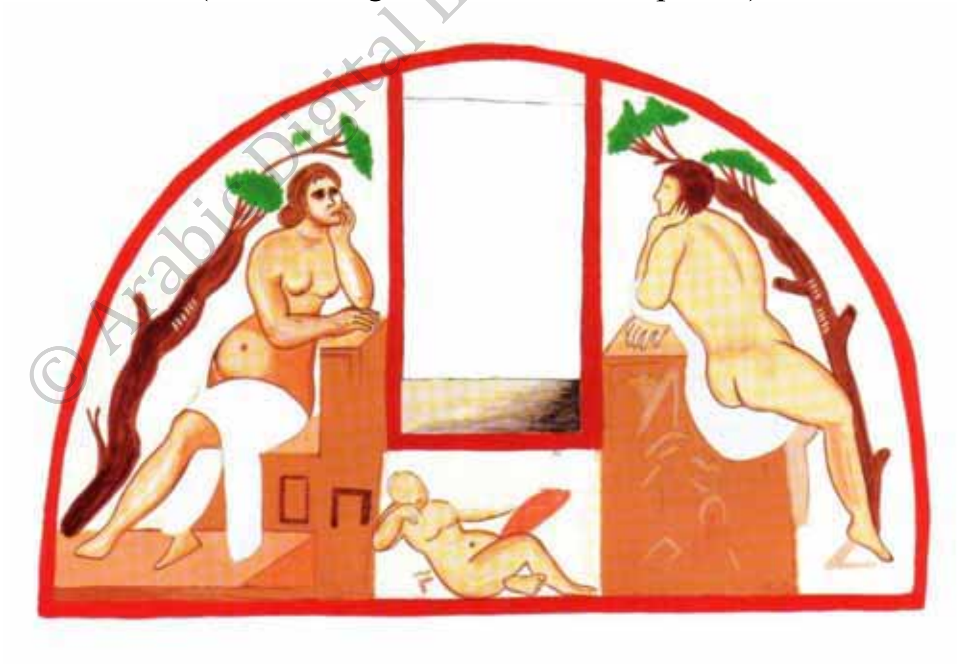
لوحة (٢٦)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.113)



لوحة (٢٧)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.133)



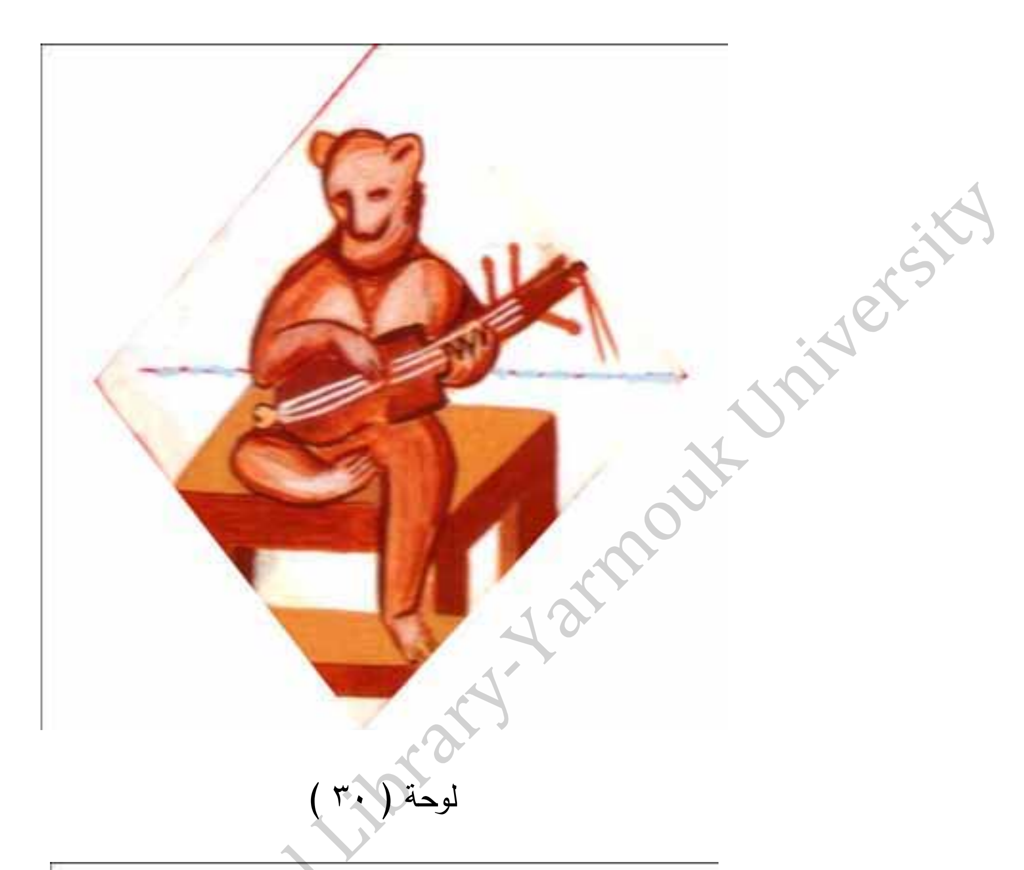
لوحة (٢٨)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.133)



لوحة (٢٩)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.134)



لوحة (٣٠)



لوحة (٣١)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.134)



لوحة (٣٢)



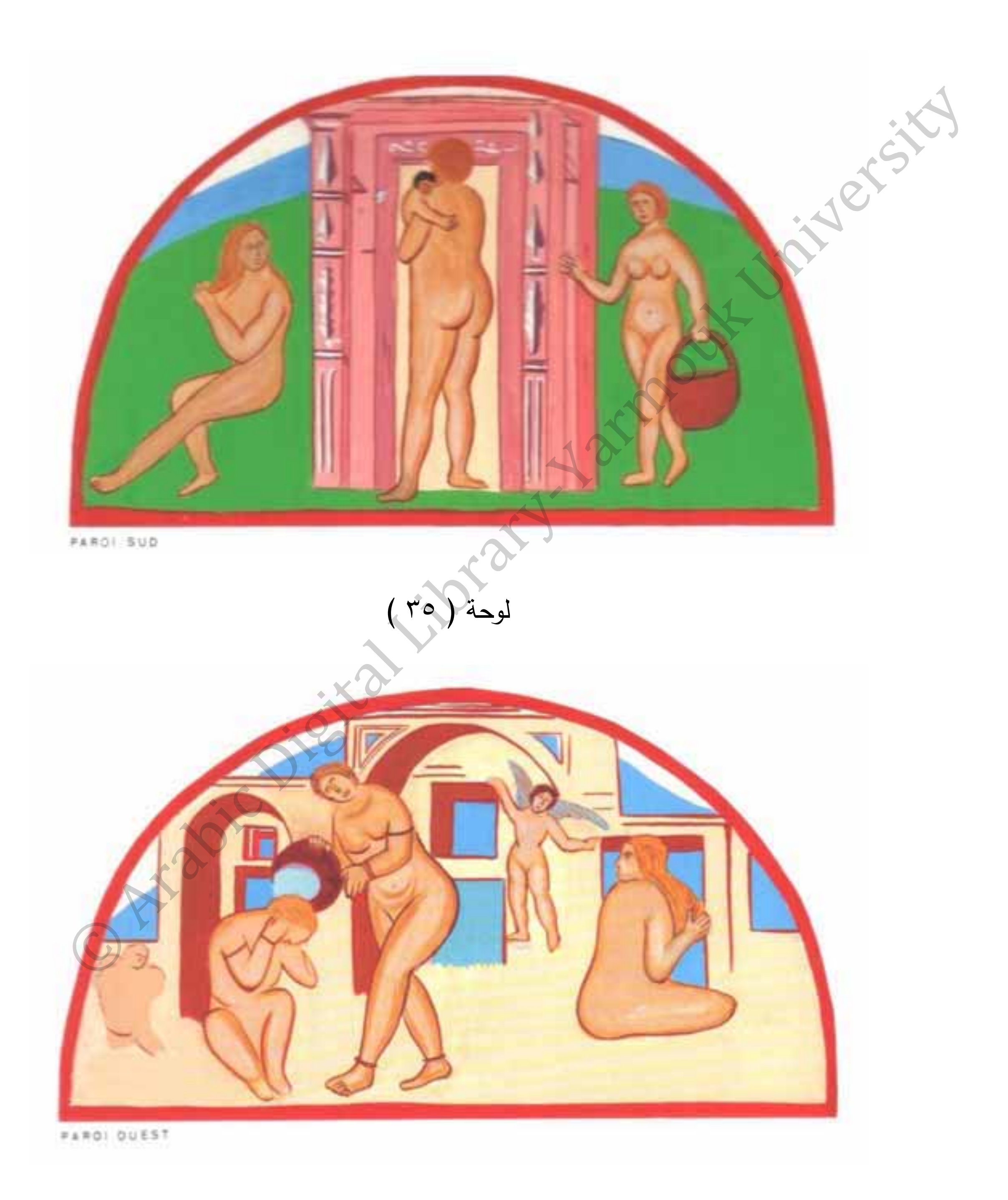
لوحة (٣٣)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.134)



لوحة (٣٤)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.143)



لوحة (٣٥)

لوحة (٣٦)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.135)

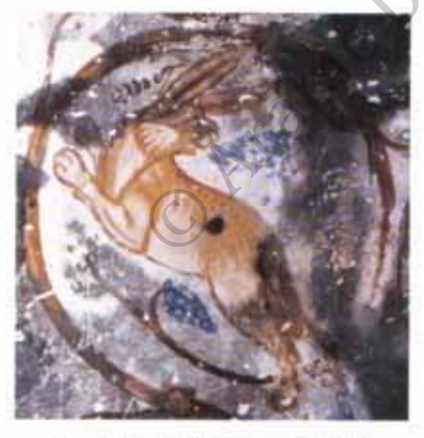


لوحة (٣٧)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.135)



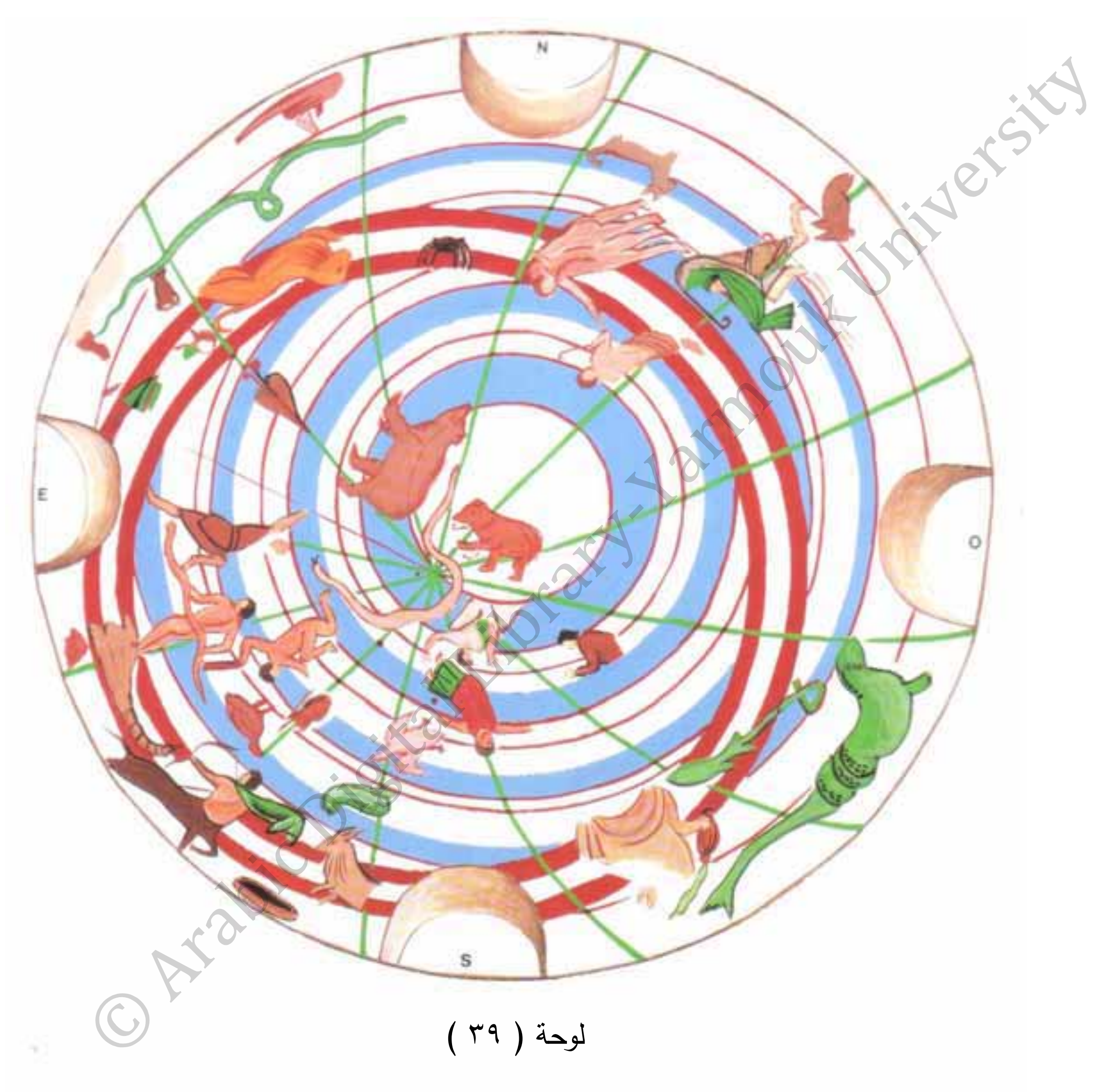




b - Détails du rinceau de la voûte
qui couvre la niche ; en haut un lion,
au milieu un chasseur, en bas un lièvre.

لوحة (٣٨)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.135)



لوحة (٣٩)

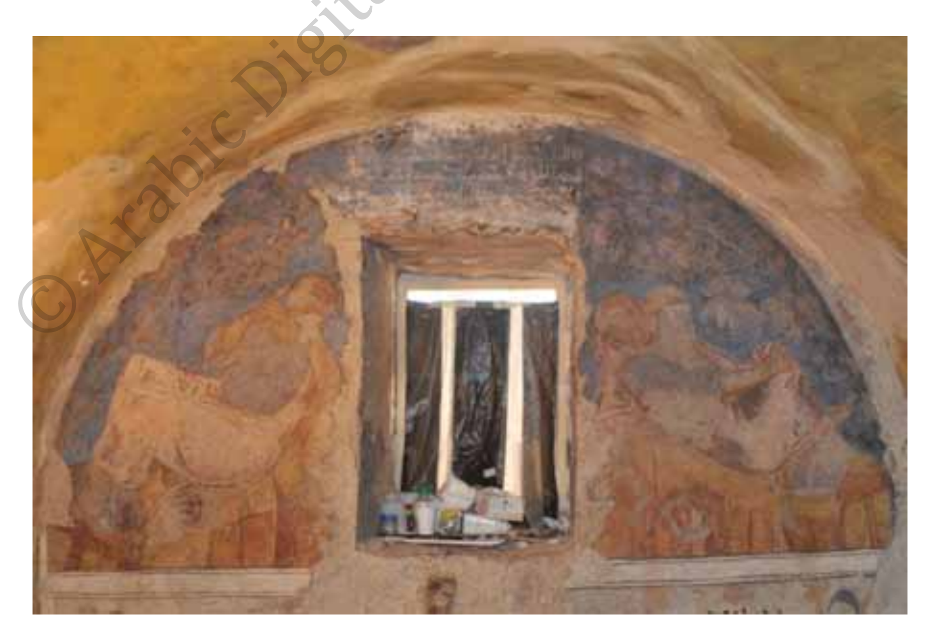
(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.138)

Essai de restitution en couleurs de la coupole céleste.
La couleur bleue, ici restituée selon des bandes concentriques, est certaine.
L'hypothèse d'un fond en totalité bleu n'est pas à exclure.



لوحة (٤٠)

(Vibert-Guigue.; Bisheh, 2007, pl.130)



لوحة (٤١)

(Palma and others, 2013: p.18)

Abstract

Hillat, Mohammed. The Artistic Styles of Depicting Living Beings at Qusayr Amra (Humans and Animals), Irbid - Yarmouk University, 2013.

The study shows the drawings of living organics in Amra Palace,which was built during the first half of the 8th century. Historians refered it to AL-Walid Bin Yazeed, during the rule of his uncle Al-Khalifa Hisham bin Abd almalik.

Also the sculpt that had been found above the southern window of the reception's hallway.

The rarity of pictures in livings (humans and animals), gave me the edge to study these pictures, and to make these arts stand out, and to get familiar with it's rarity in general, and particular way.

This study includes the existence of many ways used by the artist in producing livings painting.

First: The simple method. In it pictures most of figures in paintings. this method known for it's sharpness and precision, in addition to the absence of activity and feelings from the characters.

Second: The mixture of simple and reality, some of then exists in the western hallway walls of the reception hall, and this method includes the idea confronting ,where the shoulders been showed in moss positions in the character which clearly seen in the sport games paintings.

Third: The reality method. Which had the biggest hand in drawings of Amra, and it's derailed in showing reality in all of aspects, this method was known in the classic era.

Fourth: The symbolic method. It's an artistic style used by the artist to land what's beyond the art form. And it's used in Christian art and threw it we concluded to many main points.

- These common method included the rarity of artists whom participated in producing such unique art work.

- The rarity of subjects in Amra Palace drawings indicates the interest Walid bin Yazeed, which known for his love of art and poetry also indicated by literature sources and history that looks into his life.